Departamento de Imprensa Nacional — Rio de Janeiro — 1956

CYRO DOS ANJOS

A CRIAÇÃO LITERÁRIA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

OS CADERNOS DE CULTURA

CYRO DOS ANJOS

A CRIAÇÃO LITERÁRIA

OS CADERNOS DE CULTURA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

Há coisa de dez ou doze anos, quando eu regia uma cadeira de literatura na Faculdade de Filosofia de Minas Gerais, certo aluno, dêsses que costumam fazer perguntas embaraçosas aos professôres, interrogou-me, depois da aula:

— Por que escreve?

Algum tempo antes, havia publicado um romance e na ocasião andava às voltas com outro; nunca me ocorrera, entretanto, indagar porquê. Senti-me perplexo. Uma coisa era a atividade literária, e outra a motivação dela. Mas o jovem insistiu, pedindo-me uma aula sôbre o tema.

Tendo assumido imprudentemente o compromisso, fiquei a matutar: Por que razão o romancista escreve ou o poeta faz versos? Que impulso levaria o homem a se desviar do quotidiano, para se entregar à contemplação de mundos sonhados? Quais os fatôres íntimos da criação artística?

Convida-nos a literatura a fugir do real ou, pelo contrário, nos dá acesso a uma realidade mais profunda? Constitui mero passatempo ou funciona como válvula, para libertar o espírito de sentimentos e idéias que o oprimem? Talvez apenas dissimulasse, no *homo æsthe-*

ticus, uma variante da vontade de poder nietzschiana. Ou nada mais fôsse que refúgio de neuróticos, como insinuam alguns discípulos do SR. FREUD...

O trabalho normal da inteligência, diz BERGSON, está longe de ser desinteressado. Não procuramos conhecer para conhecer, e sim para decidir, tirar proveito, satisfazer, enfim, um interêsse. Qual, pois, o móvel da criação literária ou, de modo genérico, da atividade artística, manipuladora de objetos supérfluos? Por que deixaria o espírito do homem a realidade útil, para procurar uma realidade estética?

Não imaginava eu que o tema vinha alimentando imemorial controvérsia entre estetas, psicólogos e artistas de todos os tempos. Pus-me a folhear as obras que encontrei à mão. Aqui vai a substância de leituras passadas e de outras ulteriores, a que me arrastou uma curiosidade malsã.

Êstes apontamentos de amador não se destinam a entendidos — é óbvio — mas simplesmente àqueles que, desconhecendo o assunto, desejem informar-se a respeito, num primeiro contato.

C. A.

A PRIMEIRA fonte a que recorri foi o compêndio de estética de FELICIEN CHALLAYE, obra para principiantes. Nela se anunciavam, porém, as dificuldades do problema.

A atividade psicológica, diz o professor francês, é, no homem como no animal, orientada para a ação. Quer dizer: todo o mecanismo mental do homem trabalha precìpuamente para lhe assegurar a vida, no meio que o cerca. Suas ações no mundo exterior têm uma finalidade imediata: a manutenção do organismo. Agimos para prover à nossa subsistência e defender-nos dos perigos que nos envolvem.

Ora, a arte cria objetos inúteis. Por que lhe dedicamos as potências mais apuradas?

CHALLAYE pôs-nos em contacto com as tentativas clássicas de explicação do fenômeno: a arte teria a natureza do jôgo, tomada esta palavra na acepção genérica de entretenimento, folguedo, diversão.

Segundo os partidários dessa teoria, o jôgo representa uma exigência do organismo, que necessita aplicar suas sobras de energia. Nosso organismo costuma abastecer-se em excesso, pois a natureza é previdente. Mas, desde que não há aproveitamento orgânico do excesso de energia acumulada, precisamos despendê-la de qual-

quer modo. Assim se explica a verdadeira dissipação de fôrças que ocorre na criança, quando brinca, ou no adulto, quando se entrega ao esporte.

E, dêsse modo, haveria entre a arte e o jôgo um traço comum: ambos constituem uma ocupação agradável por si mesma, e que encontra em si mesma o seu próprio fim. E' êste, aproximadamente, o conceito de KANT, SPENCER e do poeta SCHILLER.

Seria a arte simplesmente um jôgo, um brinquedo em que o espírito se entretém com imagens e sentimentos desinteressados?

UMA SUGESTÃO DE VALÉRY

Vamos encontrar em PAUL VALÉRY, expressa de outro modo, essa mesma idéia de que a arte é aproveitamento de coisas que transbordam. Mas, não se trata de dispêndio gratuito de energia acumulada, e sim de utilização de impressões e percepções que se encontram em nós em estado de disponibilidade.

Observa êsse autor que a maior parte das impressões e percepções que recebemos pelos nossos sentidos não desempenha papel algum no funcionamento dos órgãos essenciais à conservação da vida. Das inúmeras sensações sensoriais que nos assediam a todo instante, diz êle, só uma parte infinitamente pequena é necessária ou utilizável para nossa existência puramente fisiológica. E conclui que a invenção da arte resultou da necessidade de conferir às sensações inúteis uma espécie de utilidade...

UM DEFENSOR MODERNO DA TEORIA DO JÔGO

A tese de que a arte se assemelha ao jôgo, em seu caráter de impulso desinteressado, nunca foi inteiramente afastada. Defende-a, modernamente, o Prof. HUIZINGA, em sua obra *Homo ludens.*

Não só na atividade artística, como em tôdas as formas da vida social, HUIZINGA assinala a presença do fator lúdico.

Tôda a cultura se nos mostra, em seu livro, sob o signo do jôgo. Ao *homo sapiens* e ao *homo faber,* êle acrescenta o *homo ludens.*

Com êle, o jôgo transpõe os limites de ocupação puramente biológica ou física, descarga de excesso de energia vital, para se tornar função cheia de sentido. "As grandes ocupações primordiais da convivência humana estão, já, impregnadas de jôgo".

A linguagem, primeiro e supremo instrumento que o homem constrói, é cheia de metáforas e, atrás de cada metáfora, há jôgo de palavras. Assim, a humanidade engendra, constantemente, outro mundo, ao lado do mundo da natureza.

No culto, como no mito, o elemento lúdico se patenteia. A comunidade primitiva põe nas suas práticas sagradas, nas consagrações, nos sacrifícios e mistérios, o cunho de puro jôgo, tomado o vocábulo no seu sentido verdadeiro. E, como as grandes fôrças que impelem a vida cultural têm sua origem no mito e no culto, parece-lhe perfeitamente lícito considerar-se a cultura *sub specie ludi.*

Enquanto a religião, a ciência, o direito, a guerra e a política parecem perder gradualmente, nas formas altamente organizadas da sociedade, os contactos com o jôgo, que os primitivos estádios da cultura manifestam — diz HUIZINGA — a poesia, nascida na esfera do jôgo, nela permanece como em sua própria casa.

Poiêsis é função lúdica. Desenvolve-se num campo de jôgo do espírito, em mundo próprio que o espírito cria para si. Nesse mundo, as coisas têm aspecto diverso, que não se assemelha ao da "vida corrente", e estão unidas por vínculos distintos dos lógicos. Se considerarmos o *sério* como aquilo que se expressa de maneira conseqüente, em palavras da vida atenta, então a poesia nunca será algo sério. Acha-se além do *sério*, naquele recinto, mais antigo, em que habitam o menino, o animal, o selvagem e o vidente — o campo do sonho, do encanto, da embriaguez e do riso. Para compreender a poesia, é preciso que nos façamos crianças, sejamos capazes de hospedar, em nós, a alma do menino e de vestirmos sua camisa mágica, preferindo sua sabedoria à do adulto.

Em tôda cultura florescente, viva, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia representa uma função vital, social e litúrgica. É culto, diversão, jôgo de sociedade, prova ou enigma, encantamento, adivinhação, profecia, competição.

"Dificilmente se poderia negar que tôdas as atividades da elaboração poética, a divisão simétrica ou rítmica do discurso falado ou cantado, a coincidência de rimas ou assonância, a sonegação do sentido, a constru-

ção artificiosa da frase pertencem, por natureza, à esfera do jôgo".

"O que a linguagem poética faz com as imagens é jôgo. Ordena-as em séries estilizadas, encerra nelas um segrêdo, de sorte que cada imagem ofereça, jogando, resposta a um enigma".

POESIA E ENIGMA

A estrita conexão entre poesia e enigma revela-se em muitos pontos. Uma velha exigência prescreve que a palavra poética seja obscura. Entre os trovadores, cuja arte denuncia, como nenhuma outra, o caráter de jôgo de sociedade, continua HUIZINGA, encontramos o *trobar clus* (literalmente, "poetar hermético", poetar com sentido oculto) gozando de favor especial.

Assim, não apenas a arte, mas tôdas as formas de cultura encontrariam sua origem no jôgo. A cultura, em fase primordial, joga. "Não surge do jôgo, como um fruto vivo se desprende do seio materno, senão que se desenvolve no jôgo, como jôgo".

EXPLICAÇÃO QUE NÃO SATISFAZ

O livro de HUIZINGA, rico de sugestões, deixa-nos, entretanto, insatisfeitos. Dir-se-ia que, ampliando o conceito tradicional de jôgo, descaracterizou a atividade lúdica.

Dando-a como fator íntimo de quase tôdas as formas de atividade, tornou-a algo difuso e inapreensível, como um impulso vital, presente em tudo o que existe.

O espírito isola os fenômenos para os conhecer. Se procuramos a unidade, perdemos a configuração das partes, assim como, se levamos a análise às últimas conseqüências, vemos as coisas se evolarem. Dilatando a noção de atividade lúdica, HUIZINGA, na verdade, dissolveu-a.

O estudo, que nos propuséramos, impunha que nos restringíssemos a um conceito de jôgo mais corrente entre os psicólogos: o *jocus* ato desinteressado, recriação, atividade que encontra em si mesma o seu próprio fim.

Mostrando-se a atividade criadora verdadeiramente substancial, em certos temperamentos, afigurando-se-nos tão profunda e orgânica a necessidade de expressão — custava-nos crer que o fato artístico fôsse apenas aplicação de fôrças supérfluas, satisfeitas as necessidades de manutenção do indivíduo.

OBJEÇÕES DE DELACROIX

Atiramo-nos, sequiosos, à leitura do ensaio de DELACROIX, *Spécificité et nature de l'art*, publicado em o "Nouveau Traité de Psychologie", de GEORGE DUMAS.

Escreve o psicólogo francês:

"Se é verdade que o jôgo, na sua feição mais sutil, roça pelas formas inferiores da arte, isto não é razão para que assimilemos, assim precipitadamente, essas duas formas da vida mental".

"No jôgo, há, sem dúvida, o prazer da atividade que encontra em si mesma o seu próprio fim. Encontra-se, também, alegria de criar, criar além da vida quotidiana,

em ilusório mundo que a fé realiza; alegria de se realizar, de expandir tendências reprimidas..."

"Vem daí que, muitas vêzes, se torna difícil discernir as duas atividades, em sua natureza íntima. Não basta mencionar o caráter sério e obsidiante da arte, pois há jogos graves; nem sua técnica, pois os jogos também as têm; nem sua ação social, visto que o jogo não é estranho à sociedade".

"A verdadeira diferença encontra-se noutro ponto: o jôgo, como vimos, só se compraz em si mesmo. É quase indiferente à sua matéria. Não se preocupa em dela fazer outra coisa de modo que ultrapasse a significação momentânea que lhe confere. E pelo contrário matéria e obra constituem a extrema preocupação da arte".

"A cavalo sôbre sua vassoura, o menino não pede a êsse pedaço de pau senão que represente o cavalo ou, antes, sirva de apoio à intenção de cavalgar. Pouco importa a matéria, de vez que a função seja assegurada. O brinquedo é instrumento do jôgo. Pouco importa a substância de que seja formado".

"A preocupação da matéria vive, pelo contrário, ancorada na alma do artista ou do espectador. Miguel Ângelo — escreve FLAUBERT — dizia que as mármores estremeciam à sua aproximação; o que é certo é que êle, Miguel Ângelo, estremecia à aproximação dos mármores..."

A arte está além do jôgo, conclui DELACROIX, como transcende o conceito de trabalho.

Como a DELACROIX, não nos seduzia a opinião de que a arte, em sua essência, é semelhante ao jôgo.

Pareceu-nos, por outro lado, e em relação a outros autores, bastante duvidosa a tese de que, só depois de existirem, para o artista, condições de segurança e satisfeitas as necessidades fundamentais, possa surgir, como prato de sobremesa, a necessidade de ordem estética.

A HIPÓTESE DE ADLER

Modernamente se acredita, ao contrário, que o sentimento de insegurança, a sensação penosa de inferioridade, é que impelem o homem às altas realizações. Como males que contêm em si mesmos seus próprios corretivos, tais sentimentos desenvolvem no ser fôrças de compensação, nêle estimulam energias inesperadas, que o levam a superar as próprias medidas.

A êsse respeito, ADLER reconhece a existência, em nós, de estados de tensão que excedem em muito os que acompanham os esforços mais intensos — sejam os corporais, pelos quais se manifesta a atividade de nossos instintos, sejam os que, em geral, despendemos na procura de satisfações para as necessidades orgânicas.

Lembra, a propósito, haver GOETHE observado que, embora ligando suas percepções à satisfação das necessidades da vida prática, o homem não procura, menos, transcender os limites de sua vida individual pelas fôrças do sentimento e da imaginação.

GOETHE fixou assim, admiràvelmente, diz ADLER, a tendência que nos leva à exaltação de nosso sentimento de personalidade, dizendo, em carta a LAVATER: "O de-

sejo de elevar tão alto quanto possível o vértice da pirâmide de minha existência, cuja base já se acha cravada no solo, êste desejo supera todos os outros e não me deixa um minuto de repouso".

EXPLICAÇÃO EXCESSIVA

Mas, também a hipótese de ADLER não esclarece particularmente o fenômeno da criação artística, pois se aplica, no geral, a todos os aspectos da atividade humana. Explicará demasiado, explicando também as demais formas de ação que elevam o homem acima do nível de suas condições ordinárias.

Por que motivo, pois, o homem, ao contemplar as coisas, delas procura extrair efeitos estéticos, realizando combinações novas, modelando-as à sua feição, impondo-lhes o sêlo de sua personalidade, ampliando-as, reduzindo-as, deformando-as, fundindo-as ao sabor de sua fantasia, recriando-as, enfim?

Por que motivo o artista substitui a vida real pela vida fantástica, e o poeta ou romancista sonha diante da vida como um *rêveur éveillé*, desatento aos problemas ordinários da existência, embebido na contemplação de mil outras existências possíveis, que êle procura realizar e viver?

Se a arte não é apenas atividade lúdica; se, por outro lado, não traduz sòmente um esfôrço heróico do indivíduo para se afirmar perante um meio que o sufoca ou a que instintivamente êle teme, seria talvez uma *délivrance*, um meio de o libertar de suas paixões?

Mas, vejamos como tratam a questão os discípulos de WUNDT. Em "A Estética Contemporânea", de ERNST MEUMANN, deparamos uma seleção crítica de tudo quanto se escreveu, desde que, perdendo a feição metafísica e especulativa, a investigação estética se beneficiou dos dados da psicologia empírica, da etnologia, da sociologia e da história da arte e da civilização.

"Não deixa de ser temerário que filósofos ou psicólogos — quando ao mesmo tempo não sejam consumados artistas — se abalancem a tentar uma psicologia da criação artística, e, além disto, procurem tratar com exatidão científica êste problema, o mais difícil de todos os problemas estéticos" — diz MEUMANN.

À primeira vista, a questão é quase insolúvel. Sendo a criação artística, por natureza, uma atividade produtiva, criadora, só a pode compreender quem fôr capaz de um trabalho criador. Acresce, ainda, que se trata de atividade criadora especìficamente distinta de qualquer outra. O artista não opera, como o cientista, com noções abstratas, suscetíveis de ser formuladas e comunicadas com precisão, mas elabora a sua obra mediante processos intuitivos, que variam de arte para arte. Para compreender *a posteriori* tal tipo de criação, deve o filósofo ser capaz de refazer, no seu espírito, essa produção espiritual *sui generis*, em geral de natureza oposta à de sua inteligência abstrato-científica.

Outra dificuldade, e porventura maior, é que, na criação artística, se faz sentir sempre um fator puramente individual. O que o verdadeiro artista exprime

em sua obra representa uma concepção inteiramente pessoal da realidade e de suas manifestações sensíveis.

NÃO DEVEM OS PSICÓLOGOS RECUAR...

Deve, por isso, o psicólogo recuar, diante da análise da criação artística? Não, — respondeu MEUMANN — porque nem tudo é individual na atividade criadora. O artista utiliza no seu trabalho os meios gerais da memória sensorial, da fantasia, da reflexão, os processos motores da mão, ou da linguagem. Na criação artística também cooperam certas tendências universais da espécie humana e um mecanismo psico-físico geral de exteriorização de fenòmenos internos. Ora, tudo isto pode ser objeto de investigação científica. Há, pois, um *lado fisiológico* da criação, acessível à análise científica.

O método a seguir, no estudo do problema, não poderá ser puramente psicológico, mas há de basear-se em depoimentos e reflexões dos artistas sôbre a sua própria atividade.

Assim, consultar-se-ão, como indispensável material de estudo, as indicações dos artistas sôbre as próprias criações.

Sem tais depoimentos, a psicologia da criação artística não passará dum palavreado vago, arbitrário, destituído de caráter científico.

De passagem, observaremos que, enquanto PAUL VALÉRY exprime opinião análoga, ANDRÉ MALRAUX chega a conclusões diferentes.

Diz o primeiro ("Eupalinos") que o característico das artes é possuírem mistérios e segredos que não se

revelam a quem lhes aplica uma reflexão abstrata, e sim àqueles que as praticam e que receberam certos dons. Alguns dêsses segredos concernem aos processos especiais que cada artista descobre no exercício e experiência de sua arte; outros resultam do fato de que semelhante experiência não pode ser expressada em linguagem comum; daí a dificuldade de "encadear uma análise a um êxtase".

E o segundo opina: a correspondência de um pintor não o exprime. E' o SR. BUONAROTTI que escreve suas cartas e MIGUEL ÂNGELO quem esculpe as figuras da Capela dos Médicis; CÉZANNE é homem nas cartas e exclusivamente pintor, quando pinta o "Chateau noir". A correspondência de VAN GOGH mostra sua nobreza, não o seu gênio. E o Sr. Beyle é STENDHAL mais suas fraquezas, menos seus livros.

Não acompanharemos as explanações de MEUMANN sôbre os esforços, empreendidos por psicólogos eminentes como FIEDLER, WUNDT, HIRTH, DESSOIR e outros, para isolar e configurar os caracteres essenciais da atividade criadora. Cumpre resistirmos à tentação de um espraiamento pelas idéias e doutrinas que a respeito fervilham, a fim de que não se perca o limitado objetivo de nossa pesquisa.

Procuraremos em "A Estética Contemporânea" apenas aquilo que mais imediatamente se prende ao problema que nos preocupa, isto é, o *porquê*, e não o *como* da criação artística. Assim, enguliremos alguns capítulos e alcançaremos MEUMANN adiante, na altura em que se refere às especulações de autores modernos e antigos em tôrno dos fatôres genéticos da arte.

Depois de falar, de passagem, sôbre a velha teoria da "imitação", que nos legaram os gregos, e aludir à concepção dos que vêem, na arte, pura manifestação do instinto lúdico, MEUMANN detém-se, um pouco mais, na análise do conceito de que a atividade artística é "expressão de sentimentos".

A fôrça propulsora da criação artística, segundo HIRN, consiste na expressão dos sentimentos.

Nossos sentimentos mais vivos tendem a exteriorizar-se em movimentos. E os movimentos expressivos têm influência libertadora ou intensificadora sôbre o sentimento.

MEUMANN faz ver, porém, que dificuldades consideráveis tornam insustentável essa doutrina. Apenas poderemos admitir que a tendência para exprimir sentimentos coopera na criação artística. De modo algum lhe constituirá a natureza íntima.

Eis as razões que MEUMANN alinha:

1.º) os movimentos expressivos, como tais, *nunca* rematam em obra exterior, e antes gozam de existência autotélica (finalidade própria) num sentido mais restrito ainda, do que na criação artística. O jôgo dos movimentos expressivos, pouco consciente, mal ordenado e sem plano, não seria suficiente para produzir uma obra;

2.º) uma obra externa origina-se exclusivamente da representação plástica e da *elaboração;* ora, elaborar é atividade especìficamente distinta da *expressão* sentimental;

3.º) o artista não exprime, simplesmente, sentimentos; isso dá-se apenas em domínio restrito da arte, como na poesia lírica, na pintura impressionista, ou nalgumas composições musicais. Quando o escultor grego se esforça em representar a deusa da guerra, ou em dar melhor reprodução simbólica à morte; quando o arquiteto moderno se esmera na construção duma igreja ou dum palácio, um e outro têm em vista determinado problema artístico, e isto já não cabe sob a rubrica "expressão sentimental".

Assim, a opinião de FREUD — que apresenta, como móvel da atividade artística, a descarga ou reação de sentimentos — padece dos mesmos defeitos que as restantes teorias expressionistas.

O INSTINTO ARTÍSTICO

Seria impossível, neste modesto escorço, darmos conta do rico acervo de idéias recolhidas e sistematizadas por MEUMANN, na sua obra. Somos novamente forçados a passar ao largo de muitos problemas suscitados nas páginas da "Estética Contemporânea", para nos determos no ponto em que, estudando as investigações de ERNST GROSSE e de YRJO HIRN apoiadas na etnologia, o autor indaga: "Existiria, porventura, um verdadeiro instinto artístico, próprio da espécie humana? E em que formas elementares se exteriorizaria?

Conclui que é forçoso admitirmos êsse instinto artístico primitivo, cujas manifestações elementares são, provàvelmente, as artes rítmicas e o ornato do corpo e dos objetos do uso doméstico.

A arte põe em atividade energias diferentes das do jôgo. O artista vê, diante de si, a sua tarefa como uma espécie de *dever interno*, e sua consciência estética não lhe permite aplicar sua arte de um modo tão arbitrário como no jôgo.

Há, pois, um "instinto estético": assim pensa MEUMANN, com seu companheiro ERNST GROSSE, e o sueco YRJO HIRN.

Contestando teorias de TAINE e de GUYAU — GROSSE, autor de uma obra que se tornou clássica, "Origens da arte", foi procurar nas toscas manifestações artísticas dos povos primitivos o segrêdo da atividade estética. "Se quisermos, um dia, compreender, cientìficamente, a arte dos povos civilizados, devemos, antes de tudo, conhecer a natureza e as condições da arte dos não civilizados" — diz êle. E' preciso saber a tabuada de multiplicar, antes de resolver problemas de matemática superior. A primeira e mais urgente tarefa da ciência da arte consiste em estudar a arte dos povos primitivos.

Dispensar-nos-emos de nos alongar, aqui, sôbre o livro de GROSSE, hoje ao alcance do público, através de boa edição portuguêsa. Não obstante haja sido escrito no século passado, e date de um tempo em que a ilimitada confiança nas possibilidades da ciência criou novas causas de êrro, êsse livro permanece atual, ainda hoje, sob muitos aspectos.

Estudando o adôrno, a ornamêntica, a dança, a pintura, a escultura, a música e a poesia dos povos primitivos, GROSSE chega à conclusão de que existem, para o gênero humano, condições gerais em que se produz o prazer estético, isto é, que há leis gerais de criação artís

tica. A primeira condição da atividade dessa natureza é a existência de um instinto artístico. Tal instinto é propriedade comum da humanidade, e talvez mais antigo do que esta.

REFUTAÇÃO DE RIBOT

No seu "Essai sur l'imagination créatrice", TH. RIBOT nega a possibilidade de que exista semelhante instinto.

"A êsse elemento motor — diz êle — não só na linguagem corrente, como até em tratados de psicologia, se dá o nome de instinto criador ou instinto de invenção; exprime-se, ainda, a mesma idéia, dizendo-se que os criadores são "instintivos" e "impelidos como o animal a cumprir determinados atos".

"Se não me engano, prossegue RIBOT, quer isto dizer que o instinto da criação existe em todos os homens, em grau variável: fraco, nalguns; noutros, já perceptível; e, nos grandes inventores, vivamente manifesto. Ora, não hesito em sustentar que o instinto criador, tomado em acepção assim estrita, assimilado aos instintos dos animais, é pura metáfora, pura abstração".

As necessidades, os apetites, as tendências, os desejos comuns a todos os homens podem rematar numa criação, a certo momento, em dado indivíduo; mas, de modo algum, existe manifestação psíquica especial a que se possa chamar "instinto criador".

Se o homem, reduzido ao estado de inteligência pura, nada poderia criar, porque nada o incitaria a

isto — por outro lado, seria impossível a criação, no indivíduo que fôsse reduzido a um feixe de necessidades, de apetites, de tendências e de instintos, isto é, de manifestações motoras.

A invenção não provém de uma só fonte. Se é certo que devemos procurar, nas necessidades, a causa primeira de tôdas as emoções é claro que o elemento motor não basta. Sendo fortes, enérgicas, as necessidades determinarão ou farão abortar uma criação, conforme o fator intelectual seja ou não suficiente. Em suma, para que a criação se produza, é preciso, primeiro, que uma necessidade se desperte; em seguida, que suscite uma combinação de imagens, e, finalmente, que se objetive e se realize sob forma apropriada".

Entre o mecanismo do instinto e o da criação imaginativa haverá, sem dúvida, analogia muito grande, mas identidade de natureza, não. Cada tendência, útil ou nociva, de nossa organização pode tornar-se impulso criador. Tôda invenção nasceu de uma necessidade particular da natureza humana, que atuou em sua esfera, para seu próprio fim.

Se nos perguntarem porque a imaginação criadora se orienta num sentido, preferentemente a outro, e qual a causa de se polarizar na poesia ou na física, no comércio ou na mecânica, na geometria ou na pintura, na estratégia ou na música, nada poderemos responder.

"É uma conseqüência da organização individual, cujo segrêdo não nos pertence. Na vida ordinária, encontramos pessoas visìvelmente inclinadas para o amor, ou para a boa mesa, para a riqueza ou para a piedade. Apenas podemos dizer que assim foram feitas, e que

êsse é o seu caráter. No fundo, as duas questões são idênticas, e a psicologia atual não está em condições de solucioná-las".

PERGUNTA PUERIL

"Por que o espírito humano é capaz de criar?" Em certo sentido, diz RIBOT, a pergunta parece ociosa e pueril. Do mesmo modo se poderia perguntar: por que o homem tem olhos, e não um aparelho elétrico idêntico ao da tremelga? Por que percebe imediatamente os sons, mas lhe escapam os raios ultravermelho e ultravioleta? Por que registra as modificações de valores, e não as mudanças magnéticas?

A questão deve ser formulada, portanto, sob prisma diferente: "Dada a constituição física e mental do homem, tal como se nos depara na realidade, de que modo se apresenta a imaginação criadora como produto natural dela?"

Por duas causas principais é o homem capaz de criar: a primeira é de ordem motora e consiste na ação das necessidades, dos apetites, das tendências e dos desejos. A segunda está em lhe ser possível uma revivescência espontânea de imagens, que se agrupam em combinações novas.

Em muitos animais dotados sòmente de memória o retôrno das imagens é sempre "provocado". As sensações externas ou internas as reconduzem à consciência, sob a forma pura e simples das experiências anteriores: donde reprodução, repetição sem associação nova.

"As pessoas pouco imaginativas e rotineiras aproximam-se dêsse estado mental. Mas, de modo geral, o homem, desde os dois anos de idade, e alguns animais superiores o ultrapassam, mostrando-se capazes de revivescência espontânea. Entenda-se por tal a que se produz inesperadamente, sem antecedentes aparentes. Sabe-se que os antecedentes atuam de modo latente e consistem em pensamento, analogia, disposições afetivas, elaboração inconsciente. O certo é que essa aparição súbita suscita outros estados que, agrupados em associações novas, contêm os primeiros elementos da criação".

A advertência de TH. RIBOT devia descoroçoar nossas ingênuas especulações sôbre a natureza íntima da atividade criadora.

Mas, de modo algum, a curiosidade humana renuncia a estas apalpadelas na esquiva estrutura do incognoscível. A existência de um ser supremo, a essência das coisas, o sentido da vida, quantos problemas não torturam êsse animal metafísico, eternamente debruçado sôbre os mistérios que o cercam?

Longe de recuar diante da explicação sôbre o que causou a diferença entre tal ou tal órgão, no pobre mamífero bímano e na tremelga — o homem perquire, perscruta, formula uma infinidade de hipóteses. Buscará atribuí-la à adaptação ao meio cósmico e biológico, ou à reação contra êste. E teorias atiram-se contra teorias. E séculos de pesquisas se amontoam.

O que há de quixotesco nessa investida contra o infinito, nesta desesperada procura do sentido do mundo e das coisas, constitui, porventura, a grandeza do ho-

mem — eis o que se poderia responder a RIBOT. Assim pensávamos, ainda, ao tempo em que nos entregamos às ingênuas tentativas de que resultou êste livrinho.

A ARTE E AS PAIXÕES

E as interrogações continuaram:

Seria a arte um processo de purgar a alma de suas paixões? A velha tese aristotélica da *catarsis* sempre se renova, retomada de vários modos, em épocas diversas, por diferentes autores.

A ela, ADRIANO TILGHER, em sua excelente *Estética*, procura reduzir as próprias teorias de BENEDETTO CROCE.

E contra ela formula esta objeção embebida de bom senso: "Enquanto é viva, real e pungente, enquanto se agita e arde no espírito, a paixão reclama, para satisfazer-se, é o próprio objeto, que almeja. Na verdade não se contenta com palavras, côres e sons.

De modo expressivo, observa, também, PROUST: "São nossas paixões que delineiam nossos livros, mas o repouso do intervalo é que os escreve".

"O conjunto de nossas sensações passadas — diz ainda, o autor de *À la recherche du Temps Perdu* — constitui o livro interior, difícil de decifrar. Sua leitura é um ato de criação".

A arte representa, sem dúvida, uma reconstrução da vida vivida. Paixões e sensações formam sua substância. Não podemos, porém, trabalhá-las, senão quando "a alma volta a marear, depois da tempestade", segundo a expressão de LEOPARDI.

Sendo, sob certos aspectos, diversão e fuga, a arte revela, entretanto, possuir função mais grave do que a de mitigar as dores individuais e de proporcionar alegrias ao artista: é movimento incoercível para o universal — lembra FÉLICIEN CHALLAYE — dilatação das fronteiras do indivíduo, intuição do mundo, compreensão, simpatia, comunhão com a humanidade.

Social, em seu fim e sua essência, a arte não há de constituir sòmente uma espécie de emunctório para o artista.

Entretanto, o conceito de arte como libertação de paixões, *delivrance*, transferência, ainda é dos mais correntes.

Tomando a poesia na acepção da palavra grega *poiêsis*, isto é, obra literária em geral, GOETHE define: Poesia é libertação. E IBSEN: Escrever é libertar os demônios que habitam as câmaras secretas do espírito. E DOSTOIEVSKY: Escrever é eliminar nossos fantasmas.

JULIEN GREEN confessa, em seu "Diário": *"Mon dernier roman est le plus extravagant de tous ceux que j'ai écrits jusqu'à ce jour, mais si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie?"*

TERAPÊUTICA MENTAL

No livro "L'art loin de la vie", CHARLES LALO atualiza a idéia da *catarsis* aristotélica.

Estudando as diferentes posições que se têm tomado em face da pergunta "A arte exprime a vida?" — agrupa êle em três correntes as principais respostas for-

muladas: a dos vitalistas, a dos estetas e a dos expressionistas. Entre os polos extremos do vitalismo e do estetismo, o expressionismo parecer-lhe-ia a "linha justa" se as outras também não o fôssem de certo modo.

Para este último grupo, a arte não é a própria vida, como querem os vitalistas; nem é estranha à vida. como pretendem os estetas; é, isto sim, algo da vida. Exprime-a, seja representando-a pelo realismo ou pelo simbolismo, seja contra ela reagindo, pela evasão ou por terapêutica mental.

No primeiro caso, encontramos, na obra, aquilo que foi efetivamente vivido pelo autor — tenha sido, embora, com felicidade ou desventura. No segundo, se nos depara, pelo contrário, aquilo que faltou à vida do artista, fôsse pela aspiração, refletida, de um ideal, fôsse pelo recalcamento inconsciente causado pelas censuras individuais ou sociais, fôsse pela impotência física ou acidental.

Como as teorias psicanalistas, LALO de certo modo insiste no conceito de ARISTÓTELES, segundo o qual arte é "purgação".

A tragédia purifica ou purga, em nós, as paixões, pelo temor e pela piedade, dizia o filósofo de Estagira. Tal concepção, encontramo-la também em ALAIN, que, em suas "Vingt léçons sur les beaux arts" perfilha, de certo modo, o pensamento aristotélico.

Diz: "Prêsa da imaginação, isto é, da emoção e da paixão, o homem geme, grita, brame, debate-se em estertor, conforme o caso. É apenas linguagem, não é canto. O som musical é um grito governado, isto é, um grito que se imita a si mesmo, que se escuta, que se continua.

Só é possível isto pelo govêrno total do corpo. Tôda convulsão, todo sobressalto, todo estrangulamento, de si mesmo por si mesmo, reduzem o som a ruído. Em sua origem, a música traduziria, assim, uma disciplina do corpo humano e, exatamente, uma purificação de tôdas as paixões.

A ARTE E O CORPO HUMANO

Para êsse original e às vêzes obscuro pensador, as artes não passarão de "efeitos dos movimentos do corpo humano". O imaginário não está na imagem — isto é, no conhecimento que se tem do objeto — e sim na emoção, isto é, numa enérgica e confusa reação de todo o corpo, repentinamente alarmado. A imaginação é cega e busca objetos, porque é incapaz de os inventar. De que modo inventamos, pois, um canto, um perfil, uma curva, um volume? Não pelo pensamento, meditando ou contemplando, mas pela agitação do corpo humano, que se põe em movimento a qualquer toque. O pensamento não inventa; o corpo, ou melhor, a ação é que inventa. Meditemos num MIGUEL ÂNGELO e num BEETHOVEN, e no que de tumultuoso ruge em suas obras.

O ARTISTA E A PÍTIA

Para explicar o artista, ALAIN recorda a velha necessidade humana de invocar a Pítia, e de esquadrinhar, através de seus movimentos e gritos, o segrêdo do nosso destino. Homens cansados de meditar sôbre o futuro a ela recorriam, para que projetasse um pouco de luz, acêrca do que haveria de acontecer. Interrogavam-se

loucos, inocentes, animais e até mesmo as entranhas dos animais. Tudo isto é Pítia. A dificuldade estava na interpretação.

Em consultas dêsse gênero, quase sempre se adota uma linguagem convencional, mas também a linguagem comum pode prestar-se a isto, desde que a razão cartesiana não a turbe. Temos de esperar, com paciência, que o conhecimento total, contido no corpo abandonado à emoção pura, se traduza na linguagem comum, ainda que rôto e deformado.

O artista é aquêle que fixa os oráculos por um método mais paciente, ajudado por um ofício, após trabalhos perseverantes. O artista sabe converter-se em Pítia. No delírio pítico, busca a idéia e adivinha-a; a obra inscreve o oráculo, conserva-o. Consiste o trabalho do artista em reconhecer a idéia em embrião e libertá-la com cuidado, velando por que a razão não perturbe êsse misterioso trabalho, essa resposta do corpo humano em comunicação com as coisas.

A pouco simpática razão cartesiana — que ALAIN procura cautelosamente apartar dos domínios da criação artística — foi que não permitiu se saciasse nossa curiosidade nas suas belas e nebulosas lições. Para explicar a poesia, o ensaísta empregou a linguagem da própria poesia, e aí pediríamos o pensamento discursivo, o raciocínio prosaico, humilde, serviçal. Nessa altura, ainda acreditávamos na possibilidade de uma autêntica psicologia da criação estética. Foi quando nos chegou às mãos um livro, que também tratava do assunto e iria moderar as nossas ambições de conhecimento — o do pensador católico brasileiro, ALCEU AMOROSO LIMA.

MISTÉRIO IMPENETRÁVEL

Partindo, embora, de outras premissas, ALCEU DE AMOROSO LIMA convida-nos, como TH. RIBOT, a renunciar às indagações sôbre o móvel íntimo do ato criador. Seu livro "Estética Literária" — se conhecido antes — por certo nos teria poupado muitas vigílias, e talvez houvesse sustado, ainda nos primeiros movimentos, nossa ingênua tentativa de penetrar no mistério ontológico da arte e de sua criação.

Nossa condição humana — diz-nos o autor — não nos permite aderir integralmente à realidade, que é renovação incessante e unidade vital, irredutível, dos sêres.

Arrimando-se, em parte, na concepção bergsoniana, lembra-nos que, para compreender, a inteligência tem de se apoiar no imóvel, tem de praticar um corte no vir-a-ser. A análise e a síntese, qualquer esfôrço para o conhecimento, implicam modificações na realidade íntima das coisas, que, em sua essência, não se ajustam aos quadros da razão discursiva.

Cortando a realidade em fatias, para poder entendê-la, a inteligência vê, de algum modo, frustrado o seu desígnio, pois — ao tentar reconstituir o todo com a justaposição das partes — algo lhe foge, visto como o todo não era apenas a soma das partes que o compunham. Quando se trata do homem e das coisas humanas, é infinita e irredutível a distância entre o conhecimento das parcelas isoladas e o da vida total.

ANÁLISE QUE DESTRÓI

Ora, o artista coopera com a vida, no seu movimento mais profundo. A fôrça dêle reside, justamente,

nessa capacidade de aderir profundamente às operações da criação, à sua incessante renovação vital, com seu ímpeto interior, com seu impulso perene. Assim, torna-se o artista consciente, ou melhor, participante do movimento criador da vida. É um instrumento de Deus, na obra da criação. Por certo, é um homem como os outros, embora faça o que os outros não são capazes de fazer. O funcionamento de sua estrutura mental será idêntico ao de todo o mundo, distinguindo-se apenas na intensidade. O espírito criador, em sentido estrito, será a faculdade que diferencia o artista do homem comum. O espírito criador é a própria vida, em ação, através do artista. Como, pois, analisar o espírito criador sem lhe tirar a essência, isto é, a energia vital?

Renunciemos a essa análise, que nos faria perder o contato com a corrente viva da realidade, em perpétua transformação. Não será pela definição, e sim pela participação, que melhor poderemos "seguir a marcha dêsse grande mistério que faz de um homem um poeta ou um pintor".

O DOM DE CRIAR

O espírito criador é um dom — continua o autor de "Estética Literária".

Já PLATÃO, num de seus Diálogos, punha na bôca de SÓCRATES estas palavras: "Êsse dom de bem falar sôbre Homero é, em ti (Ion), não uma arte, como eu há pouco dizia, mas uma fôrça divina".

Ver-se-á — observaremos, de passagem — que ALAIN se avizinha, enquanto PAUL VALÉRY se afasta de SÓCRATES, no tocante à inspiração:

"O poeta é algo de muito leve, de alado, de sacro — diz o filósofo. Não está em condições de criar antes que um deus o inspire, vindo de fora e privando-o da razão. Enquanto guarda esta faculdade, todo ser humano é incapaz de fazer obra poética e de cantar oráculos... Não é por virtude de arte que falam assim, mas por privilégio divino".

Que é dom? É adequação especial de certos homens a certas funções — responde AMOROSO LIMA. O espírito criador é dom típico do artista. Manifesta-se na faculdade de passar do *possível* ao *real*, isto é, de dar vida a imagens e idéias. O homem nasce poeta, músico ou pintor, eis tudo.

Assim também pensa o neotomista platino, Prof. O. N. DERISI, que se recusa a investigar o móvel íntimo da criação artística: o poder de criar é dom divino.

Quando existe, num homem, extraordinária vida espiritual, harmoniosamente intensa em tôdas as suas faculdades, suficientemente rica para não se esgotar no conhecimento e no trato das coisas — e êle é capaz de se recolher em si mesmo, e de se volver, com tôda a plenitude de espírito, para a obra de suas mãos — aí temos o artista, ser privilegiado. Não o é, todavia, por mérito próprio, mas exclusivamente por dom de Deus.

DOM E FUNÇÃO

Do pensamento dêsses dois autores, pode-se concluir que a arte não se lhes afigurará atividade gratuita, de natureza idêntica à do jôgo, encontrando em si mesma o seu próprio fim. Nem lhes parecerá mera aplicação de

fôrças que transbordam. A atividade criadora é dom. "Dom" significa adequação de certo homem a certa função. Ora, a idéia de função repele a de superfluidade.

Função de um órgão — diz GOBLOT, criticando uma definição de LALANDE — é a atividade a que foi o mesmo adaptado, a que lhe constitui a razão de ser da estrutura, ou cuja necessidade preexistiu ao órgão e determinou a formação ou a transformação dêle. É porventura demasiado biológico êsse modo de ver, como acentuou LALANDE, replicando que não se pode afirmar constitua a função social de um indivíduo a razão de ser de sua estrutura. Entretanto, o conceito de função acha-se evidentemente ligado ao de utilidade, como ação própria e característica de um órgão.

Que função, pois, desempenhará o artista? indagaremos.

CONHECIMENTO FACTIVO

No livro "Situation de la poésie", de JACQUES e RAISSA MARITAIN, encontramos uma tentativa de resposta a essa questão.

"O canto, a poesia, buscam libertar uma experiência, um conhecimento substancial", diz RAISSA. Mas êsse conhecimento não se manifesta em conceitos, exprime-se de modo *vital*, numa *obra*, — acrescenta MARITAIN.

O conhecimento poético capta o sentido secreto das coisas para lançá-lo numa matéria, num objeto. A atividade da arte não é atividade de conhecimento, mas de criação. Visa a fazer um objeto segundo as exigências internas e o bem próprio dêste.

A obra é objeto, e deve sempre guardar sua consistência e valor próprio de objeto, mas constitui, simultâneamente, um sinal. "É sinal *direto* dos segredos percebidos nas coisas, das confissões que elas fazem, de alguma irrecusável verdade de sua natureza..."

Assim, o objeto de arte formigará em significações e dirá, ao conhecimento, mais do que é, em si. Exprime-se a si mesmo, ao mesmo tempo que manifesta outras coisas que não êle, e ainda coisas mais que não essas outras, e, afinal, o universo inteiro, como no espelho duma mônada, pois tôdas as coisas se relacionam no ser.

Permanecendo a mulher que DANTE amou, BEATRIZ, segundo uma espécie de *ampliação* poética, também é, pela virtude do sinal, a Sabedoria que conduz o poeta. Se o objeto fôsse apenas objeto, não haveria obra poética. Assim, também se o objeto fôsse apenas sinal, haveria alegoria, e não obra poética.

Aquilo de que a experiência poética se apropria contém uma verdade, mas essa verdade é incaptável pela inteligência, não pode ser expressa e conhecida de modo comunicável, e sim por maneira simbólica. É de sua essência não poder ser conceptualizado.

O artista conhece para produzir, e não para conhecer. Sua alma "sofre" as coisas, mais do que as aprende. O poeta seria como o menino que domestica as coisas, chamando-as pelos nomes de sua predileção e com elas construindo um paraíso. As coisas não lhe revelam o seu nome senão por forma enigmática, mas o menino entra no brinquedo de olhos vendados, e com elas brinca para a vida e para a morte.

O têrmo da experiência poética e seu objeto final não é aquilo que ela capta, e sim a obra que há de pôr na existência, a obra por fazer existir.

O conhecimento poético mostra-se radicalmente factivo e operativo. Por que razão não é para conhecer, e sim para se exprimir em uma obra, aquilo que se capta pela experiência poética? Encontrar-se-á a causa disto em a natureza íntima da subjetividade. Em suas propriedades mais profundas, esta se nos apresenta como um centro, um universo particular, de inesgotável vitalidade produtiva e de intensa emanação espiritual.

SUPERABUNDÂNCIA NATURAL

Dispensamo-nos, aqui, de acompanhar a análise que MARITAIN desenvolve, expondo o pensamento de MARCEL DE CORTE, afim do seu, em muitos pontos. O conhecimento direto do texto poderá familiarizar o leitor com o obscuro problema e com a abstrusa terminologia a que os filósofos recorrem, quando se vêem apertados.

Colocando a questão em mais singelos têrmos, nós preferiríamos a explicação que o próprio MARITAIN nos dá, em outro capítulo de sua obra, sôbre as raízes secretas da atividade criadora:

"A inteligência é de si manifestativa. Produz, no interior de si mesma, os seus verbos mentais, que constituem, para ela, meios de conhecer, mas também representam conseqüências de sua abundância espiritual, expressões ou manifestações internas do que ela conhece.

E, por uma superabundância natural, ela tende a exprimir-se e a manifestar-se, exteriormente, a cantar.

Ela não abunda sòmente em seu verbo; quer, também, superabundar numa obra..."

Mas, êsse outro conhecimento, o poético, é, por essência, inconsciente, e só se objetiva na obra, no objeto feito. Quando o poeta, contrariando a natureza das coisas, desvia a intuição poética de suas finalidades operativas, e nelas procura, com violência, atingir um conhecimento puro, deixa de haver poema. Não há poema sem experiência poética, mas pode haver experiência poética sem poema.

Poesia é ontologia, por certo, e até, segundo a expressiva frase de BOCÁCIO, é também teologia... nesse sentido em que nasce das misteriosas fontes do ser e as revela, de algum modo, por seu próprio movimento. Quanto mais profundamente a poesia tem consciência de si mesma, tanto maior compreensão terá de seu poder de conhecer e do movimento misterioso pelo qual — como disse, certa vez, JULES SUPERVIELLE — ela se aproxima das fontes do ser. Na poesia, diz HEIDEGGER, o homem se concentra no fundo da realidade humana... Todavia — insiste MARITAIN — essa modalidade de conhecimento sempre é, por essência, operativo, destinando-se a exprimir-se num objeto.

Do pensamento de MARITAIN se poderia concluir que, embora se lhe afigure uma forma de conhecimento do mundo — conhecimento não conceptual, factivo por excelência, destinado antes a produzir objetos do que a defini-lo — a intuição poética não constituirá resposta a qualquer estímulo de fora, a qualquer necessidade da vida de relação.

A inteligência mostra-se manifestativa por natureza intrínseca: tende a exprimir-se exteriormente, em conseqüência da sua transbordante fecundidade.

A FUNÇÃO FABULADORA

Não pensa dêsse modo o seu antigo mestre no Colégio de França, HENRI BERGSON, cujas idéias, a respeito, são esboçadas no livro "Les deux sources de la morale et de la religion".

O homem pode, sem dúvida, sonhar ou filosofar, mas primeiro cuida de viver. Não há dúvida que nossa estrutura psicológica se prende à necessidade de conservar e de desenvolver a vida individual e social.

Há, em nós, uma função fabuladora, distinta da imaginação — nome amplo demais, que damos indiferentemente a operações díspares, só porque apresentam, em comum, a característica de não serem nem percepção, nem memória, nem trabalho lógico do espírito. Apenas por comodismo, arrolamos, sob essa rubrica única, as realizações da arte e os descobrimentos e invenções da ciência, coisas de natureza diversa.

Deixemos de lado a palavra imaginação — que é apenas uma palavra — e consideremos essa faculdade bem definida, por meio da qual criamos personagens cuja história contamos a nós mesmos. Tal faculdade se intensifica de modo extraordinário nos romancistas e nos dramaturgos. Alguns dêles há que são verdadeiramente obsidiados pelo seu herói; deixam-se conduzir por êle, em vez de o conduzirem, e até experimentam dificuldade de o expulsarem do espírito, quando terminam a peça ou o romance.

Por certo, não é absolutamente indispensável que haja romancistas ou dramaturgos. *Grosso modo*, poder-se-ia dizer que a faculdade de fabulação não corresponde a uma exigência vital. Se admitirmos, porém, que, sob certo aspecto particular e aplicada a determinado objeto, essa função é imprescindível à existência dos indivíduos e à das sociedades — fàcilmente conceberemos que, destinada a êsse trabalho, ao qual é necessária, possa ela ser depois aproveitada em simples jogos, em puras recreações.

OS PERIGOS DA INTELIGÊNCIA

Acompanhando os sutis desdobramentos da idéia bergsoniana, ver-se-á como o autor de "Les deux sources" encontra nas estritas conveniências da colmeia humana a origem da função fabuladora. A necessidade profunda que exigiu do espírito essa espécie de atividade foi a manutenção do liame social, ameaçado pela fôrça desagregadora da inteligência.

Cumpria impedir que a inteligência, em sua marcha autônoma, comprometesse a sociedade e, afinal, o próprio indivíduo. Para que a inteligência, entregue às suas especulações, não rompesse a coesão social, era mister que se lhe desse um contrapêso. Êsse contrapêso foi a função fabuladora, nascida de uns restos de instinto que permaneceram no homem, depois que a inteligência tomou o bastão de comando, na série biológica que rematou na espécie humana.

BERGSON chama nossa atenção para duas das grandes linhas de evolução abertas pelo impulso vital, ao penetrar a matéria bruta. Uma delas foi deter-se nos

himenópteros; outra veio até ao homem. Na primeira, governa o instinto só e soberanamente. Na segunda, êle se converte em inteligência, ou permanece apenas como um halo, que a envolve, senão tênue franja, que a prolonga.

Se o homem fôsse dominado pelo instinto, como a formiga ou a abelha, ter-se-ia transformado em agente exclusivo da espécie; para ela trabalharia automàticamente, sonambùlicamente. Mas, dotado de inteligência, tornado capaz de reflexão, êle se voltará para si mesmo e não pensará senão em viver agradàvelmente. A inteligência conduz ao egoísmo.

Daí o ter a natureza — que se preocupa mais com a sociedade do que com o indivíduo — erguido contra o poder dissolvente da inteligência a barreira da função fabuladora.

Primitivamente, essa faculdade de produzir fábulas gerou a religião, como forma de coesão social. O romance, o drama, os poemas, as fantasias de tôda espécie vieram muito mais tarde, por acréscimo, como que para aproveitar o novo dom adquirido pelo espírito.

A religião, na sua forma estática, primitiva e infra-intelectual, bem como a magia, representam uma precaução da natureza contra certos perigos que o ser inteligente corre, desde que, pensando, passa a pensar só em si. Manifestam-se, pois, como uma reação defensiva da natureza contra a inteligência.

O papel original desta última é resolver problemas análogos aos que o instinto resolve, mas por método diferente, capaz de permitir o progresso. Todavia, além daquele perigo a que se fêz menção, existem outros.

Quer se ache na direção da verdade, quer na do êrro, é próprio da inteligência seguir para a frente, em linha reta. De conseqüência em conseqüência, de análise em análise, o espírito humano tanto se pode aprofundar na verdade, como se atolar no êrro, lesando um interêsse vital.

Outro risco apresentaria, ainda, a inteligência sòzinha — diz-nos o filósofo antiintelectualista: antes de possui-la, todos os viventes bebiam àvidamente na taça da vida. Saboreavam o mel que a Natureza tinha pôsto na borda e engoliam o resto, sem o ter visto. A inteligência, não; esta olhava até o fundo, pois o ser inteligente não vivia só no presente: não há reflexão sem previsão, nem previsão sem inquietude, nem inquietude sem momentâneo relaxamento do apêgo à vida.

Daí a necessidade de que o instinto protegesse a existência. A religião, dêle nascida, devia suprir, nos sêres dotados de reflexão, um *deficit* eventual do apêgo à vida.

Assim se explica haver a função fabuladora se erguido à face da inteligência e às vêzes contra ela Uma exigência fundamental da vida suscitou pois essa fôrça não raro antagônica, em relação à do intelecto.

Como pôde a função fabuladora intimidar a inteligência? Simplesmente criando representações fantasmáticas. Tal função surgiu, pois, inicialmente, para fabricar espíritos e deuses, necessários à consolidação da sociedade.

Reduzir-se-ia, pois, a arte a simples prolongamento duma função inicialmente destinada a conter a inteligência nos seus desmandos?

BERGSON não teve dúvida em o afirmar nos primeiros capítulos de "Les deux sources de la morale et de la religion", quando nos fala sôbre a religião estática. Adiante, porém, ao escrever admiráveis páginas acêrca da experiência mística, dignifica a experiência estética, assemelhando-a de algum modo àquela.

ARTE E MISTICISMO

Diz-nos que, subindo às suas origens, mergulhando na direção donde proveio o impulso vital, o homem pode readquirir a confiança, que a reflexão abalou. Não o conseguiria com o intelecto, que antes tenderia a seguir rumo oposto, e sim por intermédio dessa vaga e esvanescente franja de intuição que permaneceu em tôrno da inteligência. Trata-se apenas dum clarão, que não se projeta bem longe. Todavia, é dela que viria a luz, se em tempo algum se devesse clarear o interior do impulso vital, sua significação, seu destino.

Poderia o conhecimento místico intensificar a intuição e com ela remontar-se às raízes do ser e ao próprio princípio da vida? BERGSON parece acreditá-lo, considerando a riqueza do misticismo cristão. E convida os filósofos a procurarem compreender o amor místico, através da emoção supra-intelectual que guia o artista quando compõe. Ainda que bem remotamente, a experiência estética pode dar idéia do que seja a contemplação mística.

Ambas se encontram no roteiro de uma realidade idêntica. Um modo de conhecimento lhes é comum: a intuição, que é como uma auscultação interior das

coisas. Um movimento de simpatia pelo qual nos transportamos ao interior dum objeto, para coincidir com aquilo que êle tem de único, e, conseqüentemente, de inexprimível.

DOIS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Há dois processos de criação, e o filósofo também os conhece. Pelo primeiro, êle se conserva, quando escreve, na região dos conceitos e das palavras. Combina de maneira nova as idéias que a sociedade lhe fornece, elaboradas pelos seus predecessores e armazenadas na linguagem. A obra poderá sair original e forte; por vêzes, o pensamento humano se verá com ela enriquecido: mas isto não passará de um como acréscimo dos réditos do ano.

Pelo segundo processo, o filósofo se elevará do plano intelectual e social até certo ponto de sua alma, donde parte uma exigência de criação. Tal exigência, o espírito poderá tê-la sentido plenamente apenas uma vez na vida, mas sempre permanecerá nêle, como emoção única, abalo ou impulso recebido do próprio fundo das coisas. Para obedecer inteiramente a êsse impulso criador, seria preciso que o filósofo forjasse palavras, criasse idéias. Como, porém, assim deixaria de se comunicar com os outros homens, cumpre-lhe tentar realizar o irrealizável, isto é, exprimir-se com idéias já formuladas, com palavras já existentes, enfim, com os cortes sociais do real.

Haverá de violentar palavras, constranger elementos da linguagem. Se o êxito lhe coroar os esforços, terá então o filósofo conseguido enriquecer a humani-

dade com um pensamento suscetível de assumir aspectos novos para cada geração que surge; terá acrescido o patrimônio do homem de um capital indefinidamente produtor de juros, e não apenas de quantia para ser imediatamente gasta.

Meditando sôbre êsse segundo método de compor, que proporciona uma imagem da criação da matéria pela forma, poderá o filósofo compreender o amor, como energia criadora, no qual o místico vê a própria essência de Deus.

OS RÓTULOS PREGADOS NAS COISAS

Bem se vê que já não nos achamos, aqui, no simples domínio de uma atividade que surge secundàriamente, como esgalho de outra mais vital.

Em "Le Rire", obra anterior a "Les deux sources", também se nos depara concepção bem diferente daquela que reduz a arte a manifestação acessória da faculdade fabuladora.

E porventura será nesse famoso ensaio, escrito vinte e cinco anos antes de "Les deux sources", que vamos encontrar o pensamento definitivo de BERGSON, no tocante à atividade estética. E isto porque — ao passo que em "Le Rire" sua análise se detém mais pausadamente sôbre o mistério da arte — em "Les deux sources" apenas de passagem o filósofo se ocupa da criação artística. Procurando a gênese da religião, ocorre-lhe a sedutora idéia duma faculdade, sentinela do instinto, que frenasse a inteligência em suas aventuras. E não terá resistido à tentação de lhe dar ocupação permanente pelos tempos afora: a arte poderia encher-lhe os ócios, quando as

religiões, apuradas pela experiência mística, já não precisassem dela.

Vemos, na verdade, que, em "Le Rire", é bem mais austero o papel que BERGSON reserva à intuição poética: cabe-lhe nada menos que revelar a face velada das coisas.

Como a inteligência é eminentemente prática — e distingue, nas coisas, sòmente aquêles aspectos que interessam imediatamente à ação — faz-nos perder o contato com a realidade, no que é em si mesma.

A inteligência classifica as coisas segundo seu aspecto trivial e sua função mais comum, sempre tendo em mira o partido que deseja tirar delas. Dá-nos, assim, uma simplificação prática do mundo, uma visão em que se apaga tudo quanto não convenha imediatamente à nossa atividade.

Fascinados pela ação, não vemos as coisas em si mesmas: limitamo-nos, o mais das vêzes, a ler as etiquetas, que a inteligência, como um diligente empregado de museu, pendura em cada uma.

Assim, um fôsso quase intransponível separa-nos da realidade. Tecido pelos nossos hábitos, convenções e conceitos, um véu oculta-nos o aspecto verdadeiro da natureza e de nós mesmos. Êsse véu, espêsso para o comum dos homens, é leve, quase transparente para o artista e para o poeta.

Se a realidade nos ferisse diretamente os sentidos e a consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e conosco mesmos, por certo a arte seria inútil.

E aí está a razão de ser da arte: ela procura perceber as coisas na sua prístina pureza, não só nas formas, nas côres e nos sons do mundo material, como nos mais sutis movimentos da vida interior. Coloca-nos face a face com a realidade, afastando símbolos, generalidades e convenções criadas pela necessidade prática.

A REALIDADE ABSCÔNDITA

Só o artista, alma capaz de se desligar, até certo ponto, dos interêsses da ação, pode levantar aquêle véu que cobre a realidade íntima dos sêres. Ao invés de sentimentos catalogados, êle captará os sentimentos nos seus matizes individuais insubstituíveis. Ao invés de etiquetas coladas nas coisas, êle verá as próprias coisas, surpreenderá a vida em si mesma.

O pintor, que ama a côr pela côr, e o escultor, que ama a forma pela forma, verão a vida interior das coisas transparecer através de suas formas e de suas côres.

Atrás da palavra comum e convencional, que exprime e cobre um estado de alma, o poeta procurará o sentimento simples e puro: mediante arranjos ritmados de palavras — que chegam assim a se organizar harmônicamente e a se animar de vida original — sugere-nos coisas que a linguagem não foi feita para exprimir.

O músico aprofunda-se mais. Sob as alegrias e tristezas que se podem traduzir em palavras, êle alcançará algo que nada tem de ver mais com a palavra — certos ritmos de vida e de respiração que são mais interiores ao homem do que os seus sentimentos mais interiores, de vez que constituem a lei viva, variável em

cada pessoa, de sua depressão e de sua exaltação, de suas penas e de suas esperanças.

Assim, a arte nos mostrará a realidade abscôndita, a natureza oculta no homem e nas coisas.

ESTÉTICA E METAFÍSICA

Dispensamo-nos, aqui, de fazer uma tentativa de conciliação entre o BERGSON de "Le Rire" e o dos primeiros capítulos de "Les deux sources", aparentemente contraditórios no que toca ao problema da arte. Como atrás assinalamos, mesmo nesta última obra, ao analisar a experiência mística, já o filósofo elevava a arte, da condição de jôgo gratuito à de intuição do real, e comparava a emoção do místico à do artista.

Tomemos as idéias estéticas de "Le Rire" como o pensamento definitivo do filósofo neste particular. Em "L'évolution créatrice" vamos encontrar essa mesma opinião acêrca do valor da experiência estética como conhecimento do mundo. Diz BERGSON, naquela obra, que também os artistas vêem coisas que os demais não vêem, capazes que são de se colocar, por simpatia, no próprio interior dos objetos. Se a intuição artística se pudesse prolongar em intuição metafísica, teríamos a verdadeira Metafísica, a Metafísica da realidade, vista do interior.

E em "La pensée et le mouvant", o filósofo da intuição também apela para a experiência dos artistas, como meio de nos ultrapassarmos a nós mesmos e de atingirmos a realidade. "Desde há muitos séculos, existem homens cuja função é exatamente ver e fazer-nos

ver aquilo que não percebemos naturalmente: são os artistas" — diz êle.

E continua: "Que procura a arte senão mostrar-nos, em a natureza e no espírito, fora de nós e dentro de nós, coisas que não impressionavam explìcitamente nossos sentidos e nossa consciência? O poeta e o romancista, que exprimem um estado de alma, não o criam, totalmente, não o inventam em tudo; jamais os compreenderíamos, se não observássemos, em nós mesmos, até certo ponto, o que êles nos contam de outrem. À medida que nos falam, descobrimos matizes de emoção e de pensamento que se poderiam ter manifestado em nós, desde há muito, e que todavia permaneciam invisíveis; tal como acontece à imagem fotográfica ainda não mergulhada no banho em que se revelará. O poeta é o revelador".

O ARTISTA, UM "DISTRAÍDO"

A arte mostra-nos que é possível ampliarmos a nosse faculdade de perceber. Dizem sempre que o artista é um idealista, pretendendo com isto significar que êle se preocupa, menos que o comum dos homens, com o lado positivo e material da vida. É um "distraído", no sentido original da palavra. Por que razão, sendo mais desligado da realidade, consegue ver mais coisas nela? A causa está em que — responde o filósofo — o conhecimento ordinário, adaptado à vida e à ação, nos leva a encurtar e a esvaziar nossa visão do real. "Realmente, é fácil mostrar que, quanto mais nos preocupamos com viver, tanto menos nos inclinamos a contemplar, e que

as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão".

A serviço da ação, a percepção isola, no conjunto da realidade, apenas aquilo que nos interessa. Felizmente, de quando em quando, surgem homens cujos sentidos ou cuja consciência se mostram menos aderentes à vida. Nêles, a natureza esqueceu-se de subordinar a faculdade de perceber à de agir. Quando contemplam uma coisa, vêem-na por ela mesma e não para si. Não percebem para agir: percebem para perceber, para nada, por simples prazer. Nascem desligados. São os artistas. E é por se preocuparem menos com utilizar as suas percepções, que êles percebem maior número de coisas.

"Aquilo que a natureza faz, de tempos a tempos, por distração, em benefício de alguns privilegiados, não poderia ser tentado pela filosofia, noutro sentido e de outro modo, para todo o mundo?", pergunta BERGSON.

CONHECIMENTO EXTENSIVO

A arte consegue, assim, uma percepção mais completa da realidade, desviando a atenção do lado utilitàriamente interessante do universo e voltando-a para aquilo que, pràticamente, não serve para nada. A intuição artística não se confundirá com a intuição metafísica: faz ver as coisas mais em extensão, quando a metafísica as procura em profundidade.

Todavia, "a arte faz-nos descobrir, nas coisas, mais qualidades e mais cambiantes do que aquêles que nós percebemos naturalmente".

Ferrenho adversário do Bergsonismo, o intelectualista JULIEN BENDA não deixaria passar sem reparo essa idéia de que a intuição estética é complementar da metafísica, a ponto que, se uma se prolongasse na outra, havíamos de ter a verdadeira Metafísica, a Metafísica da realidade vista do interior...

A ARTE SERIA UMA COISA, A VERDADE OUTRA

As idéias de BERGSON andaram tanto em voga — diz o seu mal-humorado contendor — foi por se haverem acomodado, em perfeita consonância, às aspirações dos contemporâneos. Dessas aspirações, uma, bem generalizada, era de que a filosofia tivesse a natureza da arte.

Semelhante anelo, no tocante à especulação filosófica, envolvia o conceito, muito corrente, de que a arte continha, em si, uma verdade — ou melhor — seria a própria verdade. ANATOLE FRANCE, que bem exprimia o estado de espírito da época, assim se manifestava: "Se eu tivesse de optar entre a beleza e a verdade, preferiria guardar comigo a beleza, convicto como estou de que ela traz no seio uma verdade mais alta e mais profunda que a própria verdade".

Quem não percebe o calembur que aí se faz com a palavra "verdade"? indaga o autor de "Sur le succès du Bergsonisme". Que relação existe entre a verdade, que uma frisa do Partenon ou uma perna de Frinéia podem conter, e a que a lei de Faraday encerra? Por que não nos contentamos em que o belo se limite a ser belo? Não lhe basta isso? Dia virá em que apenas

o sábio apreciará a beleza por si mesma, pois os artistas acham indispensável que o belo seja também o verdadeiro.

JULIEN BENDA acha simplesmente estapafúrdia essa idéia de se propor a experiência poética como norma à filosófica. Pretende-se, nada mais, nada menos, que a percepção das coisas se assemelhe à penetração sexual, seja algo parecido à adesão, num delíquio, ao mais secreto delas, se transforme, assim, no gôzo de sua alma.

Querem, em suma, que a filosofia participe da natureza da arte e da religião. É uma fórmula que se atribui a HEGEL. Mas — objeta BENDA, — segundo a ortodoxia hegeliana, a filosofia paira acima da arte e da religião, não passando estas últimas de estádios inferiores da ascensão do pensamento, da marcha progressiva do Espírito. Só com a filosofia pode o Espírito atingir a consciência do Absoluto.

A POESIA, COMO SÍNTESE DOS CONTRÁRIOS

Já que inadvertidamente nos abeiramos das agrestes penedias hegelianas, cabe, aqui, aludirmos ao equívoco que — ao ver de BENEDETTO CROCE — impediu o pensador germânico de conhecer a verdadeira índole da atividade estética, embora tanto se ocupasse da arte e tão grande importância lhe desse em tôda a sua obra.

O filósofo — escreve CROCE — tem no seu flanco o poeta. Também o poeta assedia o verdadeiro. Também tem sêde de realidade. A êle, como ao filósofo, repugnam as abstrações arbitrárias, pois busca o vivo e o concreto. E não está condenado ao inconseguível:

a realidade, arranca-a êle dos contrários, e no-la dá, una e indivisa, conquanto vibrante de oposições.

"Não poderá o filósofo fazer o mesmo? A Filosofia não é conhecimento como a poesia? Por que motivo hão de faltar ao conceito filosófico — em tudo análogo à expressão estética — essa perfeição que ela tem, êsse poder de resolver e de representar a unidade na oposição? Por certo, filosofia é conhecimento do universal, e por isso pensamento; e poesia é conhecimento do individual, e por isso intuição e fantasia. Mas, por que não poderá o conhecimento filosófico, tal como a expressão estética, ser, ao mesmo tempo, diverso e uno, discorde e concorde, preciso e móvel? Por que razão na sortida que a mente faz, da contemplação do singular à do todo, perderá a realidade seu caráter próprio? Não é o Uno tão vivo em nós como o singular?".

Êsse foi o achado de HEGEL: o princípio de resolução do problema dos contrários. Como a intuição poética pode captar a realidade com as suas contradições, assim também pode o conceito filosófico apresentá-la, ao mesmo tempo, unida e divisa. O sistema de HEGEL é, pois, de nítida inspiração estética.

O ÊRRO HEGELIANO

Mas HEGEL enleou-se em grave confusão, quanto à natureza da atividade estética, adverte CROCE.

Pôsto guindasse a arte a funções de suma importância, tendendo a considerá-la como elemento primacial da vida da humanidade e modo de conhecimento e de elevação do espírito — o hegelianismo, ao aplicar

a dialética dos contrários aos simplesmente distintos, descambou para a errônea idéia de que a atividade estética, bem como a científica, são formas inferiores da filosofia. Entendia que a atividade artística se diferençava da filosófica apenas pela sua imperfeição, apenas porque capta o Absoluto em forma sensível e imediata, onde a filosofia o capta pelo elemento puro do pensamento.

Ora, — diz CROCE, em sua obra "O que é vivo e o que é morto na filosofia de Hegel" — a arte situa-se na região da intuição, da imaginação pura. E' intuição, sem relações intelectuais: é frêmito, que nos comunica uma poesia e pelo qual se nos abre a visão duma realidade que não poderíamos exprimir em têrmos intelectivos e que não possuiríamos senão cantando-a.

E CROCE prossegue: "A atividade estética, que Kant havia estudado na terceira "Crítica", ao mesmo tempo que o entendimento teológico, como um dos modos de representação da natureza, quando se ultrapassa a concepção mecânica das ciências exatas; que Schiller tinha indicado como o terreno de conciliação entre necessidade e liberdade, e Schelling tinha concebido como verdadeiro órgão do Absoluto; que, mais tarde, Schopenhauer devia semelhantemente considerar como contemplação das idéias e liberação da Vontade; essa atividade, que todo o período romântico ora substitui ora sotopõe à religião e à filosofia, também para Hegel resulta em modo de apreender o Absoluto, de resolver o grande problema filosófico".

Como se vê — continua CROCE — trata-se de idéia comum aos filósofos da época. E como HEGEL não podia, dentro de seu sistema, fazer da atividade estética um complemento da filosófica, deu ao problema a solução da dialética, aplicada ao conceito dos distintos: a atividade artística seria diferente da filosófica apenas pela sua imperfeição.

ARTE É TEORIA

Mas, é prudente que não nos embrenhemos, mais a fundo, no cipoal denso, que é a refutação que êsse filósofo, nutrido de HEGEL, fêz ao obscuro pensamento do mestre. Não estamos apetrechados para isto, nem tal explanação conviria às modestas proporções dêste estudo. Contentemo-nos em dar, aqui, as conclusões de CROCE expressas em seu pequeno "Breviário de Estética" de leitura tão atraente, ou na "Aesthetica in nuce".

Arte é visão ou intuição lírica. Arte é teoria no sentido originário da palavra, isto é, contemplação, contemplação do sentimento. É conhecimento sensível, e não conhecimento inteligível.

Ao passo que o conhecimento conceptual é sempre realístico, visando a estabelecer a realidade contra a irrealidade, a arte não distingue entre realidade e irrealidade: vive no mundo da imagem como em seu próprio reino.

A existência histórica de Helena, de Andrômaca ou de Enéias é de todo indiferente à qualidade de poesia que caracteriza o poema virgiliano. Com razão tem sido a arte comparada ao sonho da vida teorética

(sonho e não sono), enquanto a filosofia representaria o seu estado de vigília.

Nas obras de CROCE, que tivemos a nosso alcance, não encontrámos tentativa de explicar o "porquê" da atividade estética. Admitindo-a, porém, como uma espécie de conhecimento, o pensador italiano deixa-a explicar-se por si mesmo. Há, no espírito, duas formas fundamentais: uma teórica e uma prática. A teórica abrange a intuição e o conceito: Intuição é conhecimento do individual; conceito é pensamento do universal.

NECESSIDADE DE EMOÇÕES

Em DILTHEY, deparou-se-nos original interpretação do fenômeno da arte. A par de sua função de exprimir a vida, transmitir uma visão do mundo através da experiência vivida, a arte destina-se a satisfazer nossa necessidade de emoções.

Assim como precisa de alimentos, o homem necessita de emoções fortes, que lhe exaltem a energia. Pica-o insaciável desejo de conhecer a vida interior de outros homens e de compartir da alegria ou do sofrimento dêles. Apetece-lhe ouvir histórias — sejam atuais ou do passado, sejam reais ou simplesmente possíveis.

Do mesmo modo que o corpo respira, nossa alma aspira à plenitude e à dilatação da existência que as vibrações da vida afetiva lhe trazem. E o sentimento da vida busca-se traduzir em sons, em palavras, em imagens. A contemplação só nos satisfaz na medida

em que tenha conteúdo vital e seja rica de vibrações da sensibilidade. Nessa fusão de coisas que é nossa vida primitiva, total, integral; nessa contemplação que o sentimento interioriza e satura; nesse sentimento de vida, que se irradia na luz da imagem, é que está o caráter profundo, essencial de tôda poesia.

A função da poesia consistirá, antes de tudo, em despertar, entreter e fortificar, em nós, tal intensidade de vida. Na necessidade, que o homem tem, de viver emoções e de exprimi-las, é que a poesia encontra sua origem. Não importa que as emoções sejam agradáveis em si. A vida é irracional: a experiência quotidiana nos mostra que nem sempre evitamos o desprazer. Pelo contrário, às vêzes nêle nos mergulhamos, sombrios e misantropos. Impelidos por obscuros instintos, costumamos arriscar a felicidade, a saúde e a vida só para satisfazer aversões, sem nos preocuparmos com o prazer que se possa encontrar nisso.

O PROCESSO CRIADOR

Como se produz a obra de arte?

Afirma DILTHEY a existência, em nós, de um processo criador, que não é determinado pela necessidade de adaptar o mundo exterior à nossa vontade. Assim, não pertence êle à esfera dos atos voluntários exteriores e interiores, pelos quais reagimos às impressões recebidas do mundo exterior, e que constituem as fontes da vida econômica, da organização jurídica, ou política, da cultura moral ou do fato religioso.

A criação poética nasce quando um acontecimento interior quer traduzir-se em palavras e, por conseguinte, no tempo. Os estados afetivos tensos procuram descarregar-se de qualquer modo, por meio de gestos, de sons e de associações de idéias que os simbolizam, e que procuram reproduzir na alma do auditor, ou do espectador.

Não resultará a criação poética de um processo psíquico especial, ou de um encadeamento de processos que lhe sejam próprios. Dimana dos mesmos processos que produzem qualquer outra manifestação da vida psíquica. A diferença entre essas manifestações, tão distintas entre si, resume-se apenas numa questão de intensidade.

A imaginação criadora do poeta — tomada esta palavra num sentido amplo, que abrange o criador da obra literária em verso ou em prosa — afigura-se a DILTHEY como um fenômeno que promana da vida de todos os dias, e que não tem as fontes misteriosas que os românticos procuram dar-lhe. Manifesta-se como função de uma organização poderosa, suscitada pela intensidade e pela duração incomum que processos psíquicos elementares apresentam em certos indivíduos.

Graças a simples diferença de intensidade, de duração e de encadeamento, os mesmos fenômenos e as mesmas leis conduzirão a formas da vida psíquica e a funções mentais bastante diversas umas das outras.

O campo de experiência em que o poeta atua será o mesmo onde faz o filósofo as suas prospecções, ou busca o político matéria para suas estruturas. As cartas de FREDERICO, o Grande, refletem sentimentos

que se encontrariam também na alma de um grande poeta, e muitos pensamentos de SCHILLER poderiam estar na cabeça dum orador político.

Uma vida psíquica poderosa, a intensidade das experiências do coração e do mundo, o poder de generalização e de demonstração constituem o nutriente solo donde se originam, em comum, criações espirituais bem diversas, entre as quais figuram, também, as dos poetas.

A ARTE ULTRAPASSA A REALIDADE

Viu-se, com DILTHEY, que o campo da experiência poética é o mesmo da experiência filosófica ou política. Todavia, o poeta se distinguirá do filósofo ou do político pela intensidade e pela precisão de suas percepções bem como pela variedade destas e pelo interêsse com que as fixa; pela claridade do desenho que é peculiar às suas reminiscências e às combinações delas, bem como pela veemência com que são sentidas e pela energia com que se projetam de seu espírito; pela fôrça com que exprime ou reproduz os estados psíquicos que experimentou em si ou observou nos outros, e, em seguida, os acontecimentos e os caracteres, tais quais resultam do encadeamento dêsses estados; pela vida intensa que comunica às suas imagens e pela satisfação que, dêsse modo, encontra numa contemplação saturada de sentimentos.

O poeta caracterizar-se-á, enfim, pelo fato de, em seu espírito, as imagens e suas combinações se desdobrarem livremente, além das fronteiras do real. Cria situações, tipos e destinos que ultrapassam a realidade.

É verdade que o sonho, o delírio, bem como todos os estados que se afastam do normal estado de vigília, também transformam a face das coisas. Os antigos viam na criação poética uma forma de demência: a êsse respeito, DEMÓCRITO, PLATÃO, ARISTÓTELES e HORÁCIO se acham de pleno acôrdo. E os românticos sempre insistiram no parentesco entre o gênio e a loucura.

Por certo — escreve DILTHEY — em todos êsses estados nascem imagens que transbordam a experiência. É característico do grande poeta que sua imaginação construtiva crie, com o auxílio de elementos tomados à realidade, ou apoiados nas analogias que esta lhe oferece, personagens ou ações que excedem a experiência e, portanto, melhor no-la façam compreender.

Assim, o poeta será aparentado nisto com o indivíduo que sonha, ou com o demente; as situações que cria, e seus personagens, bem como os atos dêstes, êle os vê com a evidência sensível das visões de um alucinado. Trata, como se fôssem verdadeiras, figuras que só têm domicílio em sua imaginação; ama-as, sofre por elas. Ou transforma seu próprio eu no do herói de suas criações, pondo-se no lugar dêste, falando por êste.

Mas, aqui está a diferença:

No demente ou no indivíduo que sonha, as imagens transpõem os limites do real, em virtude de enfraquecimento da atividade do conjunto psíquico. A debilidade mental ou fatôres mórbidos responderão por isto, na primeira hipótese. E modificações na circulação do sangue, durante o sono, terão conseqüência semelhante, na segunda.

Já na criação poética, o ultrapassar da realidade provém de causa inteiramente oposta. Tôda a energia de uma alma sã e forte se aplica em conseguí-lo. Rica e vasta experiência, que o pensamento ordenou e generalizou, é para êsse fim utilizada. A transformação de imagens se opera num espírito desperto e lúcido, mediante o concurso integral do conjunto coerente adquirido que exprime a realidade. E esta é alterada por uma vontade consciente de seu fim, não preocupada em se conter nos limites do real.

Enquanto cria, o artista permanece na esfera do sonho, onde suas imagens possuem realidade que lhes é própria. Realidade bem diferente daquela que suscita o obscuro poder elementar das alucinações, pois gera-a livremente a faculdade criadora, em plena posse de si mesma.

O artista sabe conservar, entre as suas imagens e a realidade, a relação que convém à obra de arte; quando se rompe essa relação, as imagens deixam de comover. A criação poética excede a experiência, por meio da própria experiência. E um dos seus característicos é que nela a experiência se mostra mais suscetível de ser vivamente sentida e compreendida, do que nas cópias fiéis do real.

ORGULHO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Viu-se que, desde HEGEL até BERGSON, CROCE, ou DILTHEY, é extraordinàriamente importante a missão que os filósofos atribuem à atividade estética. Talvez esteja nisto a razão de se ter ensoberbado tanto o artista contemporâneo.

Se compararmos a atitude dos artistas de hoje com a dos que viveram nas grandes épocas que precederam imediatamente a nossa, verificar-se-á como cresceram desmesuradamente naqueles o orgulho e a consciência do valor de sua função — diz THIERRY MAULNIER (*Débat sur l'art contemporain* — O. Zeluck, Paris, 1948).

Foi no século XIX — em cujas primeiras décadas êsse autor vê o começo da era contemporânea, por se haverem então manifestado os primórdios da civilização técnica — que o artista se converteu em mago, em condutor de povos.

Antes, o artista não tomava tão a sério o seu papel. De um século para cá foi que se arvorou em alertador de almas, em consciência privilegiada, cujas manifestações, cujos julgamentos acêrca dos costumes, dos valores recebidos, ou dos atos políticos, devessem ter caráter imperativo e sagrado. Só na última centúria se apresentou como amigo ou inimigo pessoal de Deus, como campeão do futuro, como novo roubador de fogo, atado como Prometeu a um rochedo fatal — grande incompreendido, grande revoltado, ser de exceção a quem o sentido ou o absurdo da condição humana se impõem com acuidade quase intolerável. Enfim, o artista contemporâneo perdeu quase por completo aquela modéstia que fêz de seus predecessores, ao longo dos séculos, apenas artífices mais graduados, incitando-os a apagar sua personalidade diante do objeto que lhes saía das mãos.

Perdeu êle, ao mesmo tempo que a modéstia de artífice, a de quem só buscava proporcionar diversões.

Chamou a si, ambiciosamente, a herança dos bruxos, dos sacerdotes, dos políticos e até dos filósofos.

RETÔRNO A PLATÃO

Entretanto, ler-se-á em C. E. M. JOAD (*Guia de la Filosofia,* Losada, B. Aires) que nada tem de moderno êsse modo de considerar a arte como meio de descobrir a realidade oculta nas coisas: é idéia antiga, de raízes platônicas.

Diz PLATÃO que, só depois de se ter, àrduamente, exercitado nas ciências do pêso, do cálculo e da medida, o artista estará apto a acercar-se da verdadeira visão da forma. E descreve, em certo trecho do "Banquete", o modo pelo qual o investigador, depois dêsse aturado estudo das ciências exatas, recebe, como prêmio, a apreensão repentina da forma: "E por último se lhe revela a visão de uma ciência única, que é a ciência da Beleza universal".

Essa apreensão final é intuição, luz mística, não relacionada com os processos de pensamento e de estudo que, contudo, devem precedê-la, necessàriamente. Brota da alma, como a chama brota do fôgo.

A FORMA SIGNIFICATIVA

Desenvolvendo o pensamento do filósofo, o esteta CLIVE BELL — cuja obra, ao ver de JOAD, representa, em nossa época, o melhor estudo da experiência estética, sob o prisma platônico — diz-nos que o artista vê, nas coisas, uma realidade profunda que, na vida comum, não logramos alcançar.

Todos os temas da experiência estética partem, forçosamente, da experiência pessoal de uma emoção peculiar, diz CLIVE BELL — cujas idéias acompanhamos através de C.E.M. JOAD.

Chamamos obras de arte aos objetos que provocam tal emoção. Por que motivo a provocam? Porque possuem "forma significativa". Surge o problema de explicar o que seja essa "forma significativa". Para isto, será mister que antes procuremos compreender a posição do artista no cosmos.

O homem comum vê os objetos em função da utilidade que possam ter, pràticamente. Na vida corrente, não consideramos as coisas em si mesmas: tomamo-las na sua realidade útil. Não procuramos conhecer por conhecer, e sim conhecer para decidir, para tirar proveito.

Com o artista, não ocorre o mesmo. Considera, no objeto, não um *meio*, mas *um fim em si*. Isto é, uma combinação de formas significativas.

BELL recorre às artes plásticas para nos dar exemplo esclarecedor: o pintor percebe, em dada paisagem, um sentido que nos escapa inteiramente. Só o iremos descobrir no quadro que o artista compuser, transmitindo-nos a visão que teve dessa paisagem. As telas de VERMEER, fiéis ao pormenor como uma fotografia, acham-se, entretanto, carregadas de um sentido que de modo algum a paisagem revelaria aos olhos do homem comum.

Assim, poder-se-ia definir o artista como "o homem que sente diante dos objetos naturais o tipo de emoção

que o "não-artista" só experimentará diante das obras de arte".

E o artista não será, pròpriamente, um criador, e sim um "parteiro" da beleza que se acha latente nas coisas. Como o pintor extrai da paisagem o sentido que nela se ocultava e no-la dá, em relêvo, — o poeta ou o romancista nos comunicam o mundo ignoto, que transcende êste outro que percebemos de modo imediato.

A forma significativa é, pois, a realidade profunda que há detrás das coisas, e que passa despercebida ao homem comum. BELL penetra aí, francamente, no território de PLATÃO.

Diz JOAD: Quando consideramos um objeto como fim, em si, observamos aquilo que há de mais importante nêle; aquilo que é superior a qualquer outra qualidade que nossa mente lhe atribua, de modo interessado. Em suma, atentamos na realidade que está atrás do objeto, e latente nêle. Essa realidade, e não o objeto em que ela se manifesta, é que faz o artista estremecer.

Assim, pois, quando dizemos que o artista encara um objeto como combinação de formas puras, queremos significar que êle é capaz de captar o elemento de realidade latente no objeto, e desprendê-lo do meio sensual em que se acha encarnado, para — ao expressar sua visão, num quadro — nos permitir vislumbrar a forma pura que logrou discernir.

Êsse poder, que tem o artista, de contemplar os objetos como combinação de formas significativas, sem qualquer idéia de utilidade, não é comum, e a muitos se

afigura inumano. Julgam-no uma deformação do homem: "Considerada em têrmos biológicos — escreve ROGER FRY — a arte é uma blasfêmia. Deus nos deu olhos para ver as coisas, e não para as contemplar".

Mas, por outro lado, tal faculdade não será privativa do artista. Haverá ocasiões em que uma criatura qualquer, distraidamente, deixe de observar certa paisagem, como uma sucessão de campos, choupanas e árvores, para ali divisar apenas uma combinação de côres e formas. Se, habitualmente, olhamos a árvore como coisa conversível em material de construção, ou como objeto chamado "carvalho" ou "figueira" — um momento pode chegar em que, de súbito, essa coisa nos pareça simplesmente bela, e nada mais. Nesse instante, tê-la-emos contemplado como artistas. Sentimos, então, diante dela, o estremecimento que só as obras de arte costumam trazer-nos.

JANELA ABERTA PARA A REALIDADE

A arte será, pois, uma janela aberta para a realidade — a realidade que se estende além do reino das coisas que ordinàriamente percebemos, conclui JOAD, ao expor as concepções de CLIVE BELL.

Enquanto perdura a visão que a arte nos outorga, ficamos alheios aos interêsses que o mundo engendra. Há uma trégua em nossas apreensões e remorsos, em nossas esperanças e temores, tal como se conseguíssemos escapar da torrente da vida e — subtraídos de seu torvelinho de necessidade e de desejo, de esfôrço e de procura — permanecêssemos em paz, à margem.

No artista, essa atitude é freqüente. Sob certos aspectos, di-lo-íamos um "marginal", em relação à vida ordinária. Mas, o viver habitual, rotineiro, é viver mínimo. Participando de manifestações mais altas da vida, seria o artista um intérprete do mundo oculto de beleza e de verdade, a que o comum dos homens permanece desatento.

PROUST E A PAISAGEM

Assim, não seria êle apenas embelecado por uma miragem, como cèpticamente nos sugere EDUARDO FRIEIRO em seu ensaio "A Ilusão Literária". No preâmbulo dêsse livro, um aprendiz de literatura assim responde à pergunta: "Para que escrever"?

— "Para quê? Para nada. Mas justamente êsse nada — a ilusão literária — é tudo para certa raça de imaginativos. E' dessa ilusão que se alimentam os indivíduos de curso lento, os introvertidos, os que aborrecem a vida frenética e cobiçosa dos indivíduos voltados para fora e só pedem lhes seja permitido saborear devagarinho as doçuras e branduras das coisas inúteis".

Intrometendo-nos no colóquio entre FRIEIRO e seu imaginário interlocutor, perguntaríamos, como PROUST: "Não haverá, na arte, realidade mais profunda, na qual nossa verdadeira personalidade vá encontrar uma expressão que não lhe proporcionam as ações da vida"?

Também o autor de "À la recherche du temps perdu" assina à arte a função de descobrir a verdade. Não a verdade na acepção comum, mas naquela que os idealistas inculcam, quando pretendem que não há outra

realidade senão o espírito. Assim, atingir o verdadeiro equivaleria, nos domínios proustianos, a reconstituir o interior de uma consciência. PROUST toma ao pé da letra a fórmula: "Uma paisagem é um estado d'alma". para depois a inverter: "Um estado d'alma é a paisagem, a única realidade da paisagem, a verdade verdadeira da paisagem".

Ainda se condescendêssemos em atribuir à arte papel mais modesto, mesmo assim muito haveria que disputar com o personagem de FRIEIRO, quando nos fala daquela "ilusão feita de energias que não lograram transformar-se em atividades vitais".

NECESSIDADE BIOLÓGICA

Acreditamos, com ELIE FAURE, que a atividade estética tenha natureza vital, corresponda a profunda necessidade, de caráter biológico. Para êsse historiador da arte, a procura da sensação estética, dissimulada embora em diferentes manifestações, é, depois da fome e do amor, o instinto que mais se afirma na espécie humana.

Seja qual fôr o ponto da terra que percorramos, ou a época que penetremos no passado das sociedades, vamos encontrar, manifesto, o traço dêsse desejo, que todo homem experimenta, de exteriorizar os ecos nêle despertados pelo espetáculo infinitamente vário do mundo. Tal desejo é sempre presente e atuante, quer sob forma verbal ou figurada, quer sob forma arquitetural ou sonora.

Mas, vejamos, agora, o que diz, a respeito do problema, um homem sem grandes complicações: o Sr. ANDRÉ MAUROIS.

Em artigo publicado na "Enciclopédie Française" (vol. XVI — "Arts et Littératures dans la société contemporaine"), escreve êle que uma das mais prementes necessidades do indivíduo, quando experimenta forte emoção, é fazê-la entrar num quadro social. Partindo dessa idéia, encontra para a arte utilidade imediata: o emolduramento do real. (Como se verá, tal pensamento se assemelha ao de ALAIN).

Convida-nos a imaginar o que aconteceria numa casa em que um homem morresse, sùbitamente. A vista do cadáver estendido, em dramática postura, reaviva, a cada instante, o sentimento de horror. Mulheres gritam. Evocam-se imagens do passado. Pessoas se agitam e caem nos braços umas das outras. Por certo, logo a dor as tornaria histéricas, se ritos não interviessem, para estabelecer uma ordem. Antes de mais nada, o morto é pôsto no leito, em atitude calma e nobre, a mesma da estátua que, na Idade-Média, teria ornado o seu túmulo. O cadáver torna-se, assim, obra de arte. Em seguida, a religião impõe, aos que o cercam, ações bem ordenadas. Ajoelham-se ao pé do leito. Recitam textos, que são modalidades de poemas. Os cantos, pela intervenção do culto, substituem, assim, os gritos. E, dêsse modo, a desordem apaixonada encaixa-se na ordem, livrando os indivíduos de um furor penoso e vão.

Além dessa função precípua, de "emolduramento do real", MAUROIS atribui à arte outras, como a de "representação do real", transformado e simplificado, de modo que se imponha à natureza a ordem humana; a de "evasão do real"; a de "complementação" e, finalmente, a de excitante afetivo e intelectual.

Encontramos, em ANDRÉ MALRAUX, idéia bem diferente: a arte não seria uma representação ou um enquadramento do real. A arte nasce, pelo contrário, da fascinação do inapreensível, da recusa a copiar espetáculos, da vontade, enfim, de arrancar as formas do mundo, a que o homem está sujeito, para as transportar ao mundo que o homem governa ("Les Voix du Silence").

Voltando ao Sr. MAUROIS, vê-se que não incluiu êle a necessidade de expressão, entre as causas da criação estética. Para êsse escritor, a arte será, sobretudo, um meio de ordenar e policiar sentimentos.

PAUL BOURGET interpreta o fato artístico de modo mais romântico. Em suas "Pages de critique et de doctrine", ao conjeturar que motivos teriam impelido TAINE para o campo da ficção, conta-nos como aquela "alma fremente", que com tanta firmeza se adstringia à disciplina do silêncio, sentia necessidade de se abrir e se expandir. O fragmento de romance que nos deixou — "Etienne Mayran", espécie de autobiografia de sua juventude — representará o transbordamento duma paixão que não pode escoar-se inteiramente através das cálidas páginas escritas pelo ensaísta no "Voyage en Italie", sôbre a Niobe de Florença, ou no "Graindorge", sôbre música. E' que o romance, conclui BOURGET, ofe-

rece, por definição, o exutório, o derivativo sem o qual as "febres sentimentais" consumiriam o artista.

UMA EMBRIOGENIA DA ARTE

Para averiguar a natureza do estímulo de que provém a atividade estética, não seria suficiente conhecermos a embriogenia da obra de arte — do mesmo modo que, para explicar o instinto de reprodução, nada nos elucidaria o estudo da embriogenia humana. Observe-se, porém, de passagem, que, por si só, a análise da formação e desenvolvimento do germe duma obra de arte ofereceria já dificuldades insuperáveis.

"Na verdade, nada tão mal conhecido — adverte F. BALDENSPERGER, em seu livro "La littérature, création, succès, durée" — como êsse ato pelo qual a inteligência, apossando-se de um aspecto do mundo, de um grupo de idéias, de uma modificação do eu, procura prender, num feixe sensível, alguns fios da cadeia infinita.

Sabemos determinar as fontes que propiciarão atmosfera à criação poética. A biografia nos deixa conhecer as disposições usuais de um autor que cria, e assinala suas crises de coração e de pensamento. O estudo do meio revela-nos a orientação de uma época, os gostos ambientes, as preocupações dominantes. A filiação dos espíritos e o agrupamento das obras estabelecem, para alegria de nossa lógica, linhagens literárias submetidas à hereditariedade, como famílias reais...

Mas, êsse processo mediante o qual o espírito isola, na balbúrdia, um pequeno número de elementos, que se organizam aqui e não noutra parte, e buscam viver em

tôrno de um germe — essa embriogenia sutil dificilmente poderá ser particularizada. Seria necessário, para a estudarmos, perceber o invisível e sobretudo deter, no impulso que a constitui, um singular passo do intelecto.

Do mesmo modo, as crises de um espírito na "dor" de escrever, ponto de partida absoluto de todo fato literário, não têm, nos tratados de estética, o lugar que lhes compete".

OPINA UM BIÓLOGO

Temos procurado na estética, na psicologia e até na metafísica uma explicação acêrca do móvel íntimo da criação artística. Prestar-nos-iam as investigações biológicas algum esclarecimento a respeito?

Num precioso livro, em que se publicaram debates havidos em 1948, em Genebra, sôbre a arte contemporânea, fomos encontrar o depoimento dum biólogo: o Sr. ADOLPHE PORTMANN.

Em primeiro lugar, recordou PORTMANN que a ciência do século XIX entendia ser a espiritualidade um epifenômeno tardio de nosso desenvolvimento biológico — resultante da ação combinada e poderosa dos instintos de nutrição, de dominação e de reprodução, e formado muito lentamente, no curso da evolução que se verificou do animal superior até o homem.

A UNIDADE DO SISTEMA HUMANO

Ora, a biologia moderna (pelo menos a que se recusa a servir os dogmas políticos) está sendo levada, cada vez mais, à convicção de que êsse componente

particular — o espírito — é um caráter inicial do sistema humano, e não uma função secundária, que se desenvolveu ulteriormente. O sistema humano constitui uma unidade fundamental e original, eis o que se pensa hoje. São consideráveis as conseqüências dessa nova atitude dos biólogos. Uma delas é que não podemos, pelo menos no momento, tentar explicar as particularidades espirituais do homem como provenientes de tal ou tal atividade animal, por análoga que nos pareça, à primeira vista.

Ignoramos tudo quanto diz respeito à origem do espírito, à do pensamento ou da imaginação. Ignoramos tudo acêrca da primitiva atividade espiritual do homem. Nossas suposições, a êsse respeito, são inteiramente destituídas de cunho científico.

O que se dizia ser obra do homem primitivo, o que se apontava como origem da arte é coisa quase de nossos dias... As famosas pinturas pré-históricas da gruta de Altamira representam já um estádio avançado de cultura, que faz pressupor muitos outros anteriores. Se os grandes documentos do paleolítico, no que concerne à arte, podem ser situados a vinte mil anos de nós — cem mil anos distanciam, ainda, o paleolítico do aparecimento de outros documentos tìpicamente humanos. E a origem dos primeiros sêres a que a ciência ousa chamar "hominídeos" remonta provàvelmente a vinte e cinco milhões de anos. Nada sabemos sôbre êsses ancestrais remotos, nem sôbre os mais próximos, de há cem mil anos, grupados sob a denominação genérica de "Anthropos".

"Não tentaremos filiar as manifestações artísticas nalgum instinto animal, diz PORTMANN. Estamos convencidos de que tôdas as particularidades que se tentam isolar no homem — seja o pensamento, a linguagem, a imaginação, ou qualquer outra atividade criadora — formam uma unidade da qual nenhum componente é redutível, por métodos científicos, a certo fato animal de que constituisse simples extensão ou complicação".

Nessa unidade humana é que a arte se enraíza.

Antes de mais nada, verifica a biologia que a arte se acha estreitamente ligada a tôda espécie de produção, a todo e qualquer ato de trabalho. E que o trabalho humano difere, em essência, das atividades animais, embora a construção duma colmeia ou dum ninho de vêspas nos sugira a palavra "indústria".

Sempre estereotipada e idêntica nos indivíduos do mesmo grupo, a atividade animal só se transmite por hereditariedade orgânica e só se transforma em conseqüência de mutações, isto é, de variações hereditárias, bruscas e totais. Pelo contrário, o trabalho humano diferencia-se de indivíduo para indivíduo, e é suscetível de se aperfeiçoar, por meio da experiência pessoal ou social.

UTILIDADE, SUPERFLUIDADE...

Outra afirmação da moderna biologia — e esta verdadeiramente revolucionária, pois elimina antiga distinção entre a atividade estética e as que se dizem interessadas — é que não só a arte, mas tôda a produção normal do homem excede sempre as necessidades ele-

mentares, os fins puramente fisiológicos que se lhe possam atribuir.

Hoje se admite que as formas orgânicas, tanto vegetais como animais ou humanas, transcendem a simples necessidade, sobrelevam sempre a mera exigência da função elementar. As estruturas de finalidade técnica e de utilidade compreensível apenas colaboram na manutenção de conjuntos que ultrapassam o nosso conceito do útil e do lógico. E, em que pese aos utilitaristas encarniçados, é convicção agora dominante que, em todos os casos, a forma orgânica, a aparência dum ser vivo se revela algo mais do que um "saco fisiológico", segundo a bem achada expressão de HENRI FOCILLON.

Assim, — concluiremos nós — não será pelo prisma da superfluidade que a arte difere das demais atividades do homem. Subvertem-se completamente as velhas teorias. E é divertido averiguar que a natureza se interessa muito especialmente por aquilo que consideramos supérfluo...

O JARDIM PRIMITIVO

Também manifestam os biólogos contemporâneos dúvidas — e não pequenas — acêrca das possibilidades criadoras da "struggle for life". Não mais se acredita que a luta pela existência, rudemente travada em condições exteriores desfavoráveis, haja conseguido produzir um ser como o homem. Pensa-se, ao contrário, que o homem só poderia ter medrado em ambiente brando e propício, que apresentasse condições excepcionais para seu desenvolvimento, atenuando, por período bastante longo, as asperezas da luta pela existência. Para dar

idéia dessa ambiência primitiva, em que se presume deva ter vivido o nosso remotíssimo avô, fala-se até mesmo em "jardim", embora não se pretenda, com isso, homologar o mito do paraíso terrestre.

Por aí se verá que profunda mudança de idéias ocorreu, últimamente, no campo da biologia, em relação ao problema das origens do homem.

AS DUAS FUNÇÕES DO ESPÍRITO

Passando a considerar o papel da produção artística no conjunto de nossa vida, afirma o ilustre biólogo que a atividade espiritual, quando completa, encerra sempre dois componentes que de certo modo se poderão discernir pela análise.

Um dêles, que se designaria função teórica, é o meio de conhecimento que, acima de tudo, utiliza as possibilidades lógicas e racionais: arrasta o espírito bem para longe dos dados imediatos dos sentidos, dos sons, das côres, dos odores, e se exerce, de preferência, no reino do número, da quantidade.

O componente oposto — o estético — tem modo inteiramente diverso de se apropriar dos objetos. Deixa-os intactos, não tirando à sensação imediata da forma, da côr ou do som, o seu valor inicial. E modela suas imagens e suas verdades com o auxílio dos elementos sensoriais.

Contràriamente à teórica, que em suas especulações se afasta dos dados imediatos dos sentidos, a função estética se fia inteiramente nas percepções dêles e jamais as dissocia. Não só aceita o dado sensorial, como

repousa nêle e procura-o. Vive, sobretudo, da sensibilidade que se manifesta no ato primeiro. Constitui, assim, a atividade estética uma profunda fonte de emoção, um meio poderoso de persuasão e de conhecimento.

Cotejado com os efeitos da atitude teórica, o comportamento estético aparece, hoje, aos nossos olhos, como uma experiência sem intervenção brutal, uma experiência mais terna, imbuída no amor às coisas, impregnada de respeito pelo mistério que só se apresenta na aparência sensível.

IMPORTÂNCIA DA ATIVIDADE ESTÉTICA

Dêsse modo, a função estética surge como uma das atividades primordiais do homem. Imperiosamente provocada por fôrças desconhecidas que nos movem, ela se exerce, em grau diverso, em cada um de nós. Tanta importância tem essa atividade, quanto a outra de feição teórica. O fato de haver o Ocidente optado, desde muito tempo, pela função teórica, tem sido causa de funesto desequilíbrio do espírito. Só a ação concomitante das duas funções permite a expansão integral do homem e da civilização que êle criou.

Em época milenar, que precedeu a nossa uns cinqüenta séculos, domina soberanamente a função estética, regulando a expressão da vida religiosa, a ação quotidiana, tôda a realidade social, enfim. Testemunha-o a bela cultura megalítica, que subsistiu até os nossos dias, em longínquas ilhas da Melanésia, e que desaparece hoje sufocada pela civilização ocidental, consigo levando uma atitude humana de comovente riqueza.

O Ocidente aceitou uma discriminação, um julgamento de valor, que conferiu mais alta dignidade à atitude teórica, ao comportamento científico. Pôs têrmo, assim, ao equilíbrio entre a vida ativa e a contemplativa. A atual crise do espírito será conseqüência da atrofia da vida estética, considerada esta na plenitude de suas possibilidades. Ao reino da qualidade, preferiu-se o da quantidade.

TODOS SOMOS ARTISTAS

A função estética — prossegue PORTMANN — proporciona os instrumentos da criação artística. Quando se acha na presença de dons consideráveis, incita à criação da obra de arte. Às vêzes, limita-se, porém, a uma atividade de participação, atividade latente, mas igualmente criadora, pois dá vida real a tôda a obra de arte, que, sem ela, não lograria afirmar-se.

Pode dizer-se, pois, que a atividade criadora se exerce em graus infinitamente variados. E é prudente não aceitar, como fenômeno simples, a separação social entre o artista e o espectador, auditor ou leitor. As faculdades criadoras tendem a ultrapassar o estado de participação e constituem dom geral da humanidade. (Como se verá adiante, SARTRE professa opinião análoga, nesse ponto).

O homem completo é levado, espontâneamente, a encaminhar-se para a criação estética. O homem do futuro julgará a atividade estética indispensável à sua vida e à sua alma.

Nesse sentido, os biólogos poderiam subscrever as proféticas palavras de LAUTRÉAMONT, segundo as quais

"a poesia deve ser feita por todos". Se o exercício da função estética, sob a forma de simples participação ou sob a de criação, é inerente à vida espiritual, se a atividade artística se mostra comum à generalidade dos homens, podendo-se dizer que todos somos artistas, nem por isto os biólogos deixam de reconhecer a existência do homem excepcional — diz PORTMANN.

Nas manifestações do fenômeno estético — que ocorrem de modo infinitamente vário, em grau e direção — há possibilidade de que surja o homem excepcional, o gênio criador. A biologia não está ainda em condições de explicá-lo, e por certo fôra temerário apresentá-lo como uma dessas variações naturais a que se dá o nome de mutações, pois nesse terreno seriam impraticáveis os métodos biológicos de verificação. Completa obscuridade, vela, pois a gênese do homem excepcional. Envolve-a um silêncio tão profundo como o que cerca, no espírito, o mistério da criação artística.

ALTA ATIVIDADE HUMANA

A função estética é algo mais do que a simples sensibilidade — insiste o nosso autor: constitui um complexo de atividades humanas. Ignoram-se, ainda, os dados sôbre que ela trabalha. Mas os biólogos a vêem trabalhar, aplicando-se tanto ao mundo exterior, como ao interior. E observam que ela atua, em nós, sem a intervenção imediatamente visível da componente que se denomina teórica.

A arte se lhes afigura uma alta atividade humana, uma atividade final, que é parte do conhecimento, pois

êste não abarca apenas aquilo que a realidade imediata, o mundo de todos os dias nos propõe como problema.

O conhecimento almeja estender-se ao conjunto do universo, que não se oferece à nossa experiência, mas permanece diante de nós como um enigma. Para a conquista de um conhecimento mais amplo, do mundo e do homem, temos de nos valer tanto da atividade artística, como da científica.

Assim como foi um êrro haver o Ocidente conferido primazia à função teórica, também seria desastroso o predomínio da função estética. O ideal se encontra na sadia conjunção das aptidões do espírito. O ser humano — êsse dinamismo de instinto e de razão, de inconsciente e de consciente, de emoção e de saber — pode ser descrito por fórmulas de polaridades, mas possui uma unidade indissolúvel que sempre permanece, como fato essencial. Uma criação humana que sacrificasse tal ou qual das polaridades do nosso ser, teria cunho parcial. A obra de arte atinge sua plenitude no concurso de nossas faculdades, não na separação delas.

Importa uma descida ao mundo interno do sonho, mas de modo algum isto imporia a abdicação do intelecto. Procure-se o equilíbrio harmonioso de nossas faculdades espirituais, busque-se o homem mais completo. Na vida de hoje, dominada pela função teórica, cumpre que se opere uma revolução espiritual que libere a atividade da função estética e a integre na vida total.

A vida do espírito e, com ela, a arte só poderão reencontrar uma nova plenitude quando o homem se vir tão grande no Pensamento como no Sonho.

O FUTURO DA ARTE

No debate que se seguiu à conferência de PORTMANN e que a esquadrinhou em tôdas as direções, um dos interlocutores, JEAN G. LOSSIER, deteve-se especialmente nas palavras proferidas pelo eminente biólogo, quanto ao futuro da arte.

Afirmara êle que o homem se acha preparado para viver uma vida bem mais impregnada de arte do que a nossa. Com efeito, observou LOSSIER: o impulso que toma a civilização, premida pela técnica, pode compelir a arte a retemperar-se no contacto de uma cultura mais largamente — ou melhor — mais ingênuamente humana. Vivemos em época extraordinária, pelas prodigiosas perspectivas que abre para o futuro. Conjeturamos que a humanidade marcha para um tempo em que, graças à domesticação da energia, será cada vez menos longo o dia de trabalho. Uma gigantesca massa de homens, como a história nunca viu, disporá de lazeres crescentes, e isto a inclinará a criar, para si, uma vida interior. Seria injúria ao homem supor que, no seio dêsse novo e imenso público, não se encontrasse fração bastante numerosa que exigisse do artista as mais altas obras.

A PROFECIA DE HEGEL

Comungando das mesmas esperanças acêrca dessa humanidade futura, acrescentaremos nós que nada nos parece tão pouco provável como o cumprimento dos vaticínios de HEGEL, no que concerne à morte da arte. Levado pelo pressuposto de que a atividade artística

é distinta da filosófica apenas pela sua imperfeição, e de que a arte verdadeira seria a filosofia, o pensador germânico afirmou que a arte deve desaparecer quando a filosofia se desenvolver completamente.

Desaparecia talvez, mas noutras circunstâncias, como observa GAETAN PICON. Morreria, por certo, se invadisse o território da política ou da religião, isto é, se buscasse domínios exteriores ou superiores ao dela. Assim, haveria melhores *meios*, para os mesmos fins. Para que arte política ou religiosa, uma vez que existe política e religião? — indaga PICON.

A tendência humana que procura satisfazer-se na criação artística é substancialmente diversa, nalguns aspectos, da que impele o homem à filosofia. Atente-se no testemunho de FREDÉRIC DREYFUS, que também interveio nos debates de Genebra.

Comentando as asserções de PORTMANN, declarou que teve ensejo, como prisioneiro de guerra num campo de concentração, de averiguar o que a arte realmente representa para a humanidade. Nas mais espantosas condições de sofrimento, observou que persistia nêle a nostalgia vital, o desejo de exprimir, por meio de palavras, sons ou côres, tudo aquilo que sentia. No fundo de sua miséria, subsistia a necessidade de expressão, em forma estética.

TODO O PODER À IMAGINAÇÃO

O Sr. MAX-POL FOUCHET, êste não pensa que o problema do espírito seja restabelecer o equilíbrio entre a função teórica e a estética. Levou, com veemência, ao

encontro de Genebra, o pensamento supra-realista. Disse que WILLIAM BLAKE foi o profeta do mundo atual. Morto em 1827, podemos todavia considerá-lo como contemporâneo nosso, pois viveu a tragédia do homem e do artista de hoje. Para compreender a arte de nosso tempo, cumpre que se medite na mensagem de BLAKE. Em que consistiu essa mensagem? Assim a resume MAX-POL FOUCHET: A razão, sòmente a razão é responsável por êsse mundo frustrado e suspicaz em que vivemos. A razão tem impedido o homem de participar do desconhecido. Abaixo, pois, a razão, e reine a experiência poética, que se coloca no próprio coração da experiência humana. Que se dê à imaginação um poder sem limites; que se proclame o primado do irracional; que se conciliem as antinomias, se aceite o ser nas suas contradições, sem mutilação nem ablação de espécie alguma: que, em suma, se aumente o homem de tudo aquilo que é homem, se torne o homem o total do homem, e se peça ao homem, assim qualificado, reconstruir o mundo.

O homem-soma-de-suas-desgraças deverá ceder lugar ao *homem-soma-de-seus-sonhos*.

Volvamos uma vez mais a PORTMANN, para concluir, através de suas idéias, que não têm fundamento científico as tentativas de explicação da arte, como atividade derivada de primitivos processos de magia, cujo objetivo era nìtidamente utilitário: a sujeição das fôrças da natureza. Em suas manifestações mais remotas, a atividade estética supõe, no homem, a capacidade de se abeirar das coisas com intuitos outros que não os de

as dominar para fins práticos, isto é, dobrá-las a exigências econômicas e técnicas.

Como observou, a respeito, GEORGES MOTTIER, sempre houve no homem um contemplador, capaz de desprendimento e de desinterêsse. Ao afirmar que o desinterêsse é próprio da arte, PORTMANN reuniu-se a KANT, SCHILLER, SCHOPENHAUER, BERGSON.

O utensílio — diz KANT — é organizado, possui estrutura, apresenta um arranjo que lhe permite atingir determinado fim, situado fora dêle. A plaina, a serra são construídas com vistas a certo resultado que é distinto delas. Fabrica-se a plaina para nivelar desigualdades da madeira, ninguém duvida disto. Também a obra de arte é organizada, estruturada, arranjada como se fôsse um instrumento, mas a diferença é que não se pode saber para que foi ela criada. Por isto, define-a o filósofo de Koenigsberg como "finalidade sem fim".

O "ENGAGEMENT" DE SARTRE

Com JEAN-PAUL SARTRE, somos levados aos antípodas dessa concepção. De modo algum, a arte se lhe afigura atividade desinteressada, contemplação de essências platônicas ou de arquétipos da beleza. Seu conceito de literatura embebe-se na idéia do "engagement", deixa dominar-se inteiramente por ela. Não é fácil, porém, captar-lhe o pensamento no emaranhado de palavras em que nos lança o seu elóquio torrencial. Com admirável lucidez, o evangelista do Existencialismo ateu na França fêz passar pelo crivo de feroz dialética tudo o que hoje se pensa e se diz, em matéria de arte, de

filosofia ou de política. Claro e objetivo, na crítica das opiniões antagônicas, não se mostra, porém, muito preciso quando chega a hora de nos dizer o que deseja.

Prega o *engagement*. Mas, em que fileiras se deve engajar o escritor? Nos partidos do Centro? De modo algum. No partido comunista, ou no fascista? Pior ainda. O engajamento deve ser nas hostes dêle, SARTRE. Por que razão? De que maneira? Com que objetivos práticos? Aí nosso homem se embaraça. Observamos que o discurso sartriano, antes tão límpido e ágil, daí por diante se perde no cipoal da gíria existencialista, manejando ambígua terminologia que o leitor suspicaz bem pode imaginar que foi inventada para embrulhá-lo. Seu pensamento se dilui, e de forma tal se perde em arrazoados polêmicos que, ao chegarmos ao fim da obra ("Qu'est-ce que la littérature?" — in "Situations, II" Gallimard, 12.ª Ed., 1948), é inevitável que perguntemos: Afinal, que deseja mesmo êste homem?

EM QUE SE DIFERENCIAM AS ARTES

Mas, procuremos resumir as idéias de SARTRE, admiráveis, em tantos pontos, pela sua lucidez e precisão, enquanto noutros se nos afiguram incoerentes e confusas.

O escritor, diz êle, não pode ser imparcial. Se, por sua natureza, as artes plásticas, ou mesmo a poesia, não permitem o *"engagement"*, a prosa não terá razões para se eximir dêle.

As notas, côres e formas não constituem sinais, não nos reenviam para algo que lhes seja exterior. O sen-

tidozinho obscuro que as habita — alegria leve, tímida tristeza — lhes permanece imanente, ou vibra em tôrno delas, como uma bruma de calor: é côr ou som.

As notas, côres ou sons nunca exprimem cólera, angústia ou alegria, como as palavras ou as expressões do rosto. Impregnam-se dessas emoções, mas não podem manifestá-las.

Com aquêle amarelo do céu acima do Gólgota, TINTORETO não pretendeu significar angústia, nem tampouco provocá-la: aquêle rasgão amarelo é angústia e céu amarelo, ao mesmo tempo. É angústia tornada coisa, angústia que se transformou em rasgão amarelo do céu, e que, com isto, se mergulhou, se empastou nas qualidades próprias das coisas: sua impermeabilidade, extensão, permanência cega, sua exterioridade; ou, ainda, na infinidade de relações que elas entretêm umas com as outras.

Assim, tal angústia não mais é lisível; permanece como imenso e vão esfôrço, sempre detido a meio caminho do céu e da terra, para exprimir aquilo de que está impedida pela sua própria natureza.

Quem acreditará que o "Massacre de Guernica", obra-prima de nossa época, haja conquistado um só coração para a causa dos republicanos espanhóis? Entretanto, algo se disse, naquele quadro, que não se poderá jamais ouvir, e que só se exprimiria com uma infinidade de palavras.

Do mesmo modo, a significação de certa melodia — se é lícito, no caso, falar em significação — não é algo que exista fora dela e seja apto a se manifestar de

outra maneira, como acontece com as idéias. As paixões que hajam inspirado o tema da melodia, ao se incorporarem às notas, experimentaram uma transubstanciação e uma degradação.

A caridade ou a cólera podem produzir objetos, mas uma e outra se enterrarão nêles, perdendo o próprio nome. E apenas subsistirão coisas habitadas por uma alma obscura. Não é possível pintar significações, ou musicá-las. Assim, ninguém ousaria pretender que o pintor ou o músico se engajem.

O POETA NÃO É OBRIGADO A ENGAJAR-SE

Também não se poderá exigir o engajamento do poeta. A poesia situa-se melhor ao lado da música, da pintura ou da escultura, que na esfera da prosa.

Não apraz ao poeta utilizar a linguagem, como linguagem. Para êle, as palavras são coisas, e não sinais.

A seus olhos, as palavras permanecem em estado selvagem. Enquanto o prosador nelas reconhece convenções úteis — utensílios que se gastam aos poucos e que se atiram fora, quando não prestam mais — o poeta as considera como coisas da natureza, que crescem na superfície da terra, à semelhança das ervas e das árvores.

As palavras-coisas associam-se, na poesia, para formar frases-objetos. E o poeta não consegue decidir se os nomes foram feitos para as coisas, ou se estas nasceram para aquêles.

O ato humano é comandado pelas nossas necessidades, solicitado pelo *útil*. Se um vaso de flôres está perto de nós, e estendemos a mão para apanhá-lo, êsse

movimento é apenas um *meio* e passa despercebido aos nossos olhos. O fim é que importa.

Na poesia, dá-se o inverso. O vaso se acha em tal ou qual lugar, para que uma jovem faça o gracioso gesto de lhe pôr flôres. A guerra de Tróia verificou-se, a fim de que Heitor e Aquiles travassem um combate heróico.

Na prosa, haverá, sem dúvida, prazer estético. Mas, aqui, a beleza é fôrça doce e insensível, que deve passar despercebida, esconder-se, agir pela persuasão de encanto oculto. O prazer estético só é puro, na prosa, quando nos vem por acrescentamento, *par dessus le marché*.

Por certo, a emoção, a paixão, ou até a cólera, a indignação social e o ódio político podem encontrar-se nas raízes do poema, todavia não se exprimem nêle, como no panfleto ou na confissão. À medida que expõe sentimentos, o prosador aclara-os. Não assim o poeta: se as suas paixões extravasam num poema, êle próprio já não poderá reconhecê-las. As palavras arrebatam-nas, fundem-se com elas, metamorfoseiam-nas. A emoção se transforma em coisa, adquirindo a opacidade das coisas, confundindo-se nas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi encerrada.

Se apenas ao poeta cabe contemplar as palavras de modo desinteressado, tem-se o direito de perguntar ao prosador: Com que fim tu escreves? Em que empreendimento te lançaste, e por que necessitas de apelar para a escrita?

Dêsse modo, SARTRE lança mão do primeiro sofisma, para nos propor o *engagement* como finalidade lógica da atividade literária.

O missionário do Existencialismo, que, no começo do livro, amaldiçoara o espírito de análise — responsabilizando-o pela tradição de irresponsabilidade vigente, a seu ver, entre os escritores — não trepidou em utilizá-lo para distinguir subitamente as essências da prosa, da poesia e das artes plásticas, e concluir que, se as demais artes podem furtar-se ao engajamento, pois dêle se acham isentas por natureza, nenhuma escusa encontraria para isso a prosa.

Mas, deixemos falar o autor de "Situations, II".

"ESCOLHA" PROFUNDA E IMEDIATA

Cada escritor — diz êle — dará suas razões, se lhe perguntarmos porque escreve. Para uns, arte é fuga; para outros, instrumento de conquista.

No entanto, mais fàcilmente se encontraria num eremitério o desejado refúgio, ou pelas armas se obteria aquilo que se cobiça.

Por que, então, escrever, isto é, realizar, por escrito, essas evasões ou conquistas?

Manifestamente, não têm consistência as razões que os escritores nos apresentam. Na verdade, atrás dos desígnios aparentes de cada um, dissimula-se uma escolha profunda e imediata, comum a todos. Examine-se a natureza íntima dessa escolha, e ver-se-á que por si mesma impõe o engajamento dos escritores.

O "DESVELAMENTO" DAS COISAS

Nossas percepções — ensina o filósofo — sempre se acompanham da consciência de que a realidade hu-

mana é "desvelante" — quer dizer — tira o véu às coisas.

Só através do homem as coisas se manifestam. É nossa presença no mundo que lhes multiplica as relações. Quem estabelece conexão entre certa árvore e um pedaço do céu, somos nós. E, graças a nós, é que tal estrêla morta há milênios, a lua em quarto crescente, ou o escuro rio se descobrem, se desvelam na unidade duma paisagem.

Sabe-se, todavia, que embora sejamos detetores do ser, não o produzimos. Se desviamos os olhos da paisagem, ela apodrecerá, sem testemunhos, na sua obscura permanência. Apodrecerá — notem bem — mas não se aniquilará, pois existe fora de nós.

Assim, à nossa certeza interior de sermos "desvelantes", ajunta-se a de sermos inessenciais em relação à coisa desvelada. Um dos motivos precípuos da criação estética será, justamente, a necessidade, que sente o artista, de se tornar *essencial* em relação ao mundo.

Se fixar, numa tela ou num escrito, certo aspecto dos campos ou do mar, ou tal aparência dum rosto por êle "desvelados" — estreitando-lhes as relações, introduzindo ordem nas coisas ou lhes impondo a unidade do espírito — o artista terá consciência de os produzir, isto é, sentir-se-á *essencial* em relação à sua criação.

O LEITOR TAMBÉM CRIA

Mas, no momento em que — criando — o artista se torna *essencial* em relação ao objeto criado, êste último

se lhe escapa das mãos, tornando-se *inessencial* em relação ao seu criador...

Só a leitura da obra esclarecerá aos interessados essa alternação de situações, entre criador e criatura, com relação à "essencialidade".

Limitar-nos-emos a dar breve resumo das conclusões do filósofo: o escritor não escreve para si mesmo, e o ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção duma obra.

Se o autor existisse, sòzinho, no mundo, poderia escrever quanto quisesse, e nunca sua obra, como objeto, veria a luz do dia.

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético. Êstes dois atos conexos exigem agentes distintos, pois nunca o escritor lerá os seus escritos como o leitor os lê.

Dos esforços, conjugados, de autor e leitor é que surgirá êsse objeto concreto e imaginário: a obra do espírito. Não existe arte senão *para* outrem, e *por* outrem.

TÔDA OBRA CONTÉM UM APÊLO

Visto como a criação literária só se pode completar com a leitura, pois forçoso é que confie o escritor a outrem a tarefa de acabar aquilo que começou, tôda obra literária envolve um apêlo.

Escrever é apelar para que o leitor faça passar à existência objetiva o *desvelamento* que o escritor empreendeu por meio da linguagem. E, se o escritor apela, semelhante apêlo pressupõe a liberdade daquele a quem

é dirigido. O leitor não pode ser passivo; é elemento ativo na criação da obra, e dela assume também a *responsabilidade*.

A obra tem a sua fonte na liberdade humana; liberdade de autor, liberdade de leitor. O escritor não escreve sob o domínio de paixões. E a leitura é um pacto de generosidade entre autor e leitor.

RECUPERAÇÃO DO MUNDO

A obra não se limita ao objeto pintado, esculpido ou escrito.

Se o pintor nos apresenta um campo ou um vaso de flôres, seus quadros são janelas abertas para o mundo inteiro. Aquêle caminho vermelho que se afunda no trigal, nós o seguimos, muito além do que VAN GOGH o projetou, por entre outros campos de trigo, sob outras nuvens, até ao rio que se lança no mar. E prolongamos, pelo infinito afora, a terra profunda que sustenta a existência dos campos e da finalidade.

Assim, através de qualquer objeto que produza, o que o ato criador tem em mira é uma reconquista total do mundo. Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser.

Entretanto, como o que o autor cria não adquire realidade objetiva senão aos olhos do espectador, é pela cerimônia do espetáculo (no caso, a leitura) que tal recuperação se consagra.

E nesta altura se poderá responder à pergunta antes formulada, sôbre o motivo da escolha feita pelo escritor: O escritor "escolheu" invocar a liberdade dos

outros homens foi para que, pelas implicações recíprocas de suas exigências, êles apropriassem ao homem a totalidade do ser, e integrassem o universo no humano.

Escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo, como uma tarefa, à generosidade do leitor. E' recorrer à consciência de outrem, para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser: é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas.

Como se poderia tornar o escritor essencial ao universo, sem o ser, também, às injustiças que êle encerra?

E' inevitável que isso aconteça — responde SARTRE — mas apenas provisòriamente o escritor aceita ser criador de injustiças. Se as cria, êle o faz, de passagem, num movimento destinado a ultrapassá-las e aboli-las. Sabe que "desvelar" é mudar, e que não se pode "desvelar" sem que se tenha intenção de mudar. Se escolhe "desvelar" o mundo — e, singularmente, o homem, aos outros homens — é para que êstes adquiram, em face do objeto pôsto a nu, a plena responsabilidade.

A ninguém se permite ignorar a lei, pois há um código, e a lei é escrita: estabelecido tal pressuposto, quem quiser a infringirá, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém ignore o mundo, ninguém se possa dizer inocente, no que concerne a seus males. Desde que coopera para que se crie e mantenha um mundo injusto, o leitor torna-se responsável por êle. A arte do escritor consiste, pois, em obrigar o leitor a criar o que êle "desvela", e em comprometê-lo nessa criação.

Daí, o realismo sartriano: deve o escritor mostrar o universo, como é em si mesmo, na sua massa profunda. O mundo assim desnudo, com a sua ambigüidade, a sua imprevisibilidade, o seu brutal frescor, deve despertar a indignação do público. No fundo do imperativo estético, discerne o filósofo existencialista o imperativo moral.

Não seria concebível — exclama êle — que autor e leitor usassem de sua liberdade, em face do universo, para aceitá-lo, do modo que é. Não seria admissível que o derramamento de generosidade que o escritor excita no leitor fôsse utilizado para consagrar injustiças. No ensaio, no panfleto, na sátira ou no romance, quer fale sòmente das paixões individuais, ou se atire contra o regime social, o escritor — homem livre que se dirige a homens livres — não tem senão um tema: a liberdade.

Eis o fim do *engagement*: defender a liberdade. Mas, que liberdade? A que preserva alguns valores ideais, ou a liberdade concreta e quotidiana? É fácil e perigoso falar em valores eternos — objeta SARTRE: Os valores eternos são muito descarnados. Considerada *sub specie aeternitatis,* a liberdade parece um ramo sêco. E' vaga, abstrata, e, como o mar, se nos afigura *toujours recommencée*. Não passa de perpétuo movimento, pelo qual a gente se arranca e se liberta.

O ESCRITOR E SÊUS CONTEMPORÂNEOS

A liberdade a que o escritor nos convida não consiste simplesmente na consciência abstrata de ser livre.

Essa liberdade concreta nem existe, propriamente: conquista-se, numa situação histórica.

Nisto se funda a necessidade de que o escritor só se dirija aos seus contemporâneos. Aliás, não poderia ser de outro modo: a prosa é elítica; não diz tudo; suprime uma infinidade de relações, que ficam subentendidas. As pessoas da mesma época e da mesma coletividade, que viveram os mesmos acontecimentos e formulam ou evitam as mesmas questões, têm um gôsto idêntico na bôca, guardam, uns com relação aos outros, certa cumplicidade. Assim, não é preciso que o escritor diga tudo. Há palavras-chaves. Escritor e leitor se acham jungidos à história e têm de conquistar sua liberdade é no meio em que atuam.

No mundo contemporâneo muitas barreiras separam o escritor do público. Tais barreiras se eliminariam, porém, numa sociedade sem classes, numa sociedade do futuro. E, então, o escritor atingiria o grande público, deixando de escrever apenas para pequeno grupo de privilegiados.

Empenhado na mesma aventura em que se engajassem os seus leitores, numa coletividade sem castas — ao falar sôbre êles o escritor falaria sôbre si mesmo, e, falando de si mesmo, falaria dêles. Exprimiria dêsse modo as esperanças e cóleras de todos os homens e o faria integralmente, isto é, não como criatura metafísica, ao modo do *clerc* medieval, nem como animal psicológico, à maneira dos clássicos, nem mesmo como entidade social, e sim como uma totalidade que emerge do mundo, no vazio, e encerra, em si, tôdas essas estruturas, na unidade indissolúvel da condição humana.

A literatura seria, então, verdadeiramente antropológica, no sentido integral da palavra. Não haveria separação entre o temporal e o espiritual, separação que implica a alienação do homem, e, portanto, a da literatura. Atingindo a plena consciência de si mesmo, o escritor retomaria êste mundo multicor e concreto, em tôda a sua opacidade e grosseria, êste mundo cru, suado, fétido, quotidiano, para apresentá-lo, tal qual, às liberdades de seus leitores, sôbre o fundamento de uma liberdade.

Na sociedade sem classes, a literatura seria o mundo presente a si mesmo, oferecendo-se ao livre julgamento de todos os homens. Através do livro, os membros de tal comunidade poderiam, a todo instante, tomar pé, contemplar-se a si próprios, conhecer sua situação. Como, porém, a simples apresentação de uma coisa constitui já incentivo para a mudarmos; e a obra de arte, tomada na totalidade de suas exigências, não é simples descrição do presente, senão julgamento do presente, em nome do futuro; e como todo livro, enfim, envolve um apêlo — êsse apresentar-se a si mesmo é já ultrapassar-se.

SÍNTESE DA NEGATIVIDADE E DO PROJETO

Chegar-se-ia, assim, no mundo sonhado por SARTRE, à realização duma literatura concreta, síntese da "Negatividade" — como poder de arrancamento ao dado, — e do "Projeto", como esbôço duma ordem futura. Literatura que seria uma Festa, um espelho chamejante, em

que se queimasse tudo quanto nêle se refletisse, e ao mesmo tempo seria generosidade, isto é, invenção livre, dom. Para que a obra literária viesse a sintetizar êsses dois aspectos complementares da liberdade, não bastaria, porém, que se concedesse ao escritor a prerrogativa de dizer tudo: seria preciso também que seu público tivesse a liberdade de mudar tudo. E isto significaria, além da supressão das classes, a abolição de tôda a espécie de ditadura, o perpétuo renovamento dos quadros, a subversão contínua da ordem, desde o instante em que esta começasse a se coagular.

LITERATURA, AÇÃO

Veremos que, segundo a concepção sartriana, a literatura é, na essência, "a subjetividade duma sociedade, em revolução permanente". Em tais condições, pode ultrapassar a antinomia entre a palavra e a ação. Numa coletividade que se recupera sem cessar, e se julga, e se metamorfoseia, permanentemente — a obra escrita pode constituir condição essencial da ação, ou, em têrmos da escola fenomenologista, o "momento" da consciência reflexiva. Seu fim é apelar para a liberdade de todos os homens, a fim de que realizem e mantenham o reino da liberdade humana.

Será uma utopia tal sociedade, exclama SARTRE: podemos concebê-la, mas não dispomos de elementos para realizá-la. Meditando nela, poder-se-á, porém, entrever em que condições a idéia de literatura se manifestaria em sua plenitude e em sua pureza. Tais con-

dições não se verificam na atualidade. Que deve, então, fazer o escritor de hoje, visto que lhe compete escrever para sua época e para seus contemporâneos?

Ao gizar diretrizes para o escritor contemporâneo, o mestre existencialista não se mostra sucinto, nem explícito. E forçoso é que, nesta altura, de novo convidemos o leitor a recorrer à própria fonte: à página 262 e seguintes ("Situations, II" Gallimard, 12.ª ed.) verse-ão os rumos que aponta aos prosélitos.

Diz: se é verdade que "ter", "fazer" e "ser" constituem as categorias cardiais da realidade humana, pode-se afirmar que a velha literatura — a literatura de "consumo" — se limitou ao estudo das relações entre o "Ter" e o "Ser". Apresenta-nos a sensação como gôzo, posse, fruição. O que mais sabe fruir é o que mais intensamente vive. Ser é apropriar-se.

Provinda de semelhantes volutuosidades, a obra de arte pretende ser gôzo, ou promessa de gôzo. Não é preciso, a êsse respeito, mencionar a obra-prima de um dos mestres dessa literatura: "Les nourritures terrestres".

O ESCRITOR MODERNO

Ora, o escritor moderno considera as coisas sob prisma bem diferente. As circunstâncias o impelem a acentuar as relações existentes entre o ser e o fazer, na perspectiva de nossa situação histórica. Somos o que fazemos? *Aquilo que* nós fazemos? *Que* fim, escolher hoje? E de que modo? Quais são as relações do fim

e dos meios numa sociedade fundada sôbre a violência? pergunta o filósofo, dramàticamente.

E responde-nos:

Obras inspiradas por semelhantes preocupações não podem buscar, preferentemente, o aprazimento do público: ao invés disso, irritam e inquietam; propõem-se como tarefas por cumprir; convidam a pesquisas sem conclusão; fazem assistir a experiências cujo fim é incerto. Fruto de tormentos e de dúvidas, não poderiam ser fonte de prazer para o leitor, e sim de tormentos e de dúvidas. Se lograrem êxito, não se imporão como divertimento, mas como obsessões. Não procurarão simplesmente mostrar o mundo: intentarão mudá-lo. Um mundo frio, envernizado, próprio para vilegiaturas, habita os livros burgueses. Em seu giro, êsse mundo nos traz, alternadamente, um bom humor distinto, adequado a cavalheiros, ou uma nobre melancolia. Vemo-lo das janelas, não entramos nêle.

"Para nós — conclui SARTRE — o *fazer* é revelador do *ser;* cada gesto desenha figuras novas sôbre a terra; cada técnica, cada utensílio é um sentido atento para o mundo. As coisas têm tantas faces, quantas são as maneiras de nos servirmos delas. Não nos colocamos entre os que pretendem possuir o mundo, e sim entre os que desejam mudá-lo".

LITERATURA DA "PRAXIS"

O mundo e o homem se revelam pelos seus empreendimentos. E todos os empreendimentos cifram-se num só: *fazer a história.* Assim, chegou o tempo de se

abandonar a literatura de *exis*, para inaugurar a de *praxis*. Uma literatura de *praxis* significa ação na história e sôbre a história, isto é, síntese da relatividade histórica, do absoluto moral e metafísico e dêste mundo hostil e amistoso, terrível e derisório, que ela nos revela.

Não se pretende sustentar que essa literatura de produção atinja o têrmo da arte de escrever, ou lhe realize a essência. É possível, mesmo, que ela desapareça para ceder lugar à literatura de "consumo", que pode ressurgir, em retôrno. Não será para estranhar que, nas próximas décadas, a literatura do *exis* se alterne com a da *praxis*.

A literatura total, só possível numa sociedade sem classes, seria a síntese do *exis* e da *praxis*, da negatividade e da construção, do *fazer*, do *ter* e do *ser*. Enquanto a esperamos, vamos cultivando nosso jardim, como propõe o herói de VOLTAIRE.

Mais adiante, assevera que a sorte da literatura está ligada à da classe operária. O escritor tem de se esforçar por atingir as massas. Nem por isto precisaria aliar-se ao Partido Comunista. Pelo contrário, responde o filósofo: a política do comunismo staliniano é incompatível com o exercício honesto do ofício literário.

Se a obra de arte não se acomoda ao utilitarismo burguês, muito menos se ajeita com o utilitarismo comunista. Só num partido autênticamente revolucionário, poderia a arte desabrochar plenamente, pois, à semelhança dela, a libertação do homem e o advento da sociedade sem classes são fins absolutos, exigências incondicionadas.

SOLIDÃO DO PROFETA

Com certo deleite e filáucia, que se dissimulam sob lamentações e queixumes, o profeta existencialista reconhece o seu isolamento. De um lado — diz-nos — êle e prosélitos romperam com a burguesia, mas conservam costumes burgueses; de outro lado, acham-se separados do proletariado pelo tapume comunista. Ficaram, pois, no ar. A boa vontade, que consigo trazem, de nada serve para ninguém, nem mesmo para êles. Estão entre o mundo soviético e o americano, sem querer optar por um ou por outro. Tôdas as igrejas os repelem e excomungam.

Justamente por isto — exclama — impõe-se o engajamento. E traça vasto programa de ação, cujo fim é conquistar as massas.

"Temos leitores, mas não temos público" diz. "É preciso conquistar o grande público e estabelecer com êle o concêrto a que Kant chamou "Cidade dos Fins". Que êsse pacto de vontades se transforme numa sociedade concreta. Que, entre leitores e escritores, se estabeleçam, enfim, relações reais, para nada servindo as boas vontades abstratas e solitárias, que, lançam, no vácuo, a propósito da condição humana, apelos que não tocam a ninguém. Estabeleçam-se laços efetivos e por meio dêles se *historializem* essas boas vontades intemporais.

LIBERDADE E DEMOCRACIA

O escritor — conclui SARTRE — deve militar em favor da liberdade do homem e em prol da concepção

socialista. Cumpre-lhe mostrar que aquela e esta são conciliáveis, ao contrário do que se apregoa. E — acreditando, por certo, que a Europa contém os destinos do mundo, — assevera que a sorte da literatura está ligada ao advento duma Europa socialista, isto é, dum grupo de Estados de estrutura democrática e coletivista, cada um dos quais abrisse mão de uma parte de sua soberania em proveito do conjunto.

A literatura só poderá subsistir num mundo democrático e num ambiente de paz — escreve na página final de "*Situations, II*". Pela literatura, a sociedade adquire de si própria uma consciência infeliz, uma imagem sem equilíbrio, que procura sempre modificar e melhorar. Se a literatura transformar-se em arma de partidos, se se converter em simples propaganda ou puro divertimento, a sociedade chafurdará na lama do imediatismo, que é como a vida sem memória dos himenópteros e dos gasterópodas. Dir-se-ia que o mundo pode perfeitamente viver sem ela. Mas pode, igualmente, viver sem o homem, e talvez com maior facilidade.

Ocupamo-nos longamente das idéias de SARTRE. Extraordinàriamente penetrantes, quanto a certos problemas, facciosas e tumultuárias, quanto a outros, mostram-se ambíguas, no que concerne ao âmago da questão que nos interessa: a natureza íntima do impulso criador. Excitam-nos, não nos dessedentam a curiosidade. Quisemos, ainda, ir a outras fontes. E voltamos aos psicólogos.

EDUARDO SPRANGER daria outra resposta às indagações formuladas no início dêste trabalho.

Perguntou-se qual a natureza do impulso que conduz o homem à atividade estética? Mas, esta maneira de propor o problema inculca a idéia de que tal impulso possa produzir-se em qualquer indivíduo. E isto não acontece, segundo opina o ilustre psicólogo da escola diltheyana.

Só o "homo æstheticus" é capaz de ato estético, dirá êle. Existe o "homem estético", do mesmo modo que existem o "homem econômico", o "homem teorético", o "homem religioso", o "homem político" e o "homem social". Naturalmente, êsses tipos fundamentais de individualidade não se encontram em estado puro; não são fotografados da vida real: o psicólogo isola-os idealmente, para melhor caracterizá-los. Serão, antes, meros esquemas, que refletem a orientação *de sentido* e *de valor*, que prepondera em determinada estrutura individual. Em têrmos mais simples: reconhecemo-los na atitude dominante, em relação à vida exterior.

Sem dúvida que, em cada fenômeno espiritual, o espírito se acha presente, em sua totalidade. Contudo, ao manifestar-se, sua ação sempre adquire um contôrno constante, um colorido inconfundível, em que se absorvem as demais inclinações e tendências. Suponha-se um jôgo de dados, em que sempre apareça, voltada para cima, a mesma face do pequeno cubo, com o algarismo nela escrito. As outras faces não estão ausentes, mas em todo o tempo se subordinam, segundo uma lei determinada, àquela face que invariàvelmente se volta para cima. A orientação valorativa predominante é essa que sempre se mostra. No homem esté-

tico, embora outros comportamentos coexistam, dominará sempre a atitude estética.

O "HOMO THEORETICUS"

Confrontem-se, para melhor objetivar a idéia, os diferentes comportamentos dos tipos representativos das formas de vida. Imagine-se, por exemplo, como cada um dêsses tipos contemplará uma cadeia de montanhas:

O homem teórico, em tal caso, lembrar-se-ia de que já vira objetos idênticos. Reconheceria uma semelhança essencial entre essa cadeia de montanhas e outras anteriormente vistas. Realizaria, assim, um ato cognoscitivo. E' próprio do ato cognoscitivo dirigir-se, acima de tudo, ao que há de geral, ao que há de essencialmente idêntico em distintas vivências. Procura intencionalmente aquilo que, nos fenômenos concretos, se repete como essencialidade geral e pode ser reduzido a princípios ideais universais. O característico da atitude teorética é transformar o real em ideal. Nela predomina a apreciação do objeto puro, desprendido do "eu".

O "HOMO AESTHETICUS"

Outro será o comportamento do homem estético. Para êle, o simples conhecer não esgota o objeto. Neste subsiste algo vivido, um "momento" que não se pode resolver em nada de geral. A aparência sensível-concreta daquela cadeia de montanhas, aparência que pertence sòmente a ela, e que foi recebida na visão *daquele* instante, esquiva-se ao conhecimento puramente intelectual. Sente-se o indivíduo atingido, não só em sua

inteligência, mas também em sua afetividade. O objeto o deixa em situação psíquica específica. Opera-se o fenômeno da introjeção sentimental, ou endopatia estética, através do qual emprestamos ao objeto nossa emoção psíquica. Afigura-se-nos, então, que êste possui uma alma.

Assim, é da essência do ato estético: *a*) a atitude contemplativa e desinteressada da consciência; *b*) a referência ao sensível-concreto, isto é, ao "imaginal" do objeto; c) a endopatia, baseada na coincidência de impressão e expressão de um conteúdo psìquicamente significativo no objeto.

Vê-se que o ato estético se dirige, por modo primário, ao que não pode ser inteiramente esgotado pela experiência intelectual, isto é, o sensível-concreto ou "imaginal". Por isso, tanto na arte como na natureza, nada que consista apenas em idéias gerais será estèticamente significativo. O objeto há de conter uma aparência singular, real ou criada pela fantasia, com a qual possamos fundir-nos psìquicamente, de modo que, em nós, sua impressão se converta em *nossa* expressão. Cumpre que haja uma fusão imaginativa do "eu" e do objeto.

O "HOMO OECONOMICUS"

De modo diverso se comportará o homem econômico. A montanha lhe despertará a impressão de obstáculo, que o angustia e que, por isso, deve ser superado. Entrega-se, logo, a um cálculo de energias, procurando o meio de conquistar a montanha tècnicamente e pô-la a seu serviço. Desaparece a feição esté-

tica, para surgir a idéia de algo que resiste e que se opõe à utilidade. A atitude econômica consiste nessa relação entre o objeto de vivência e a economia das fôrças do indivíduo. É, pois, da essência do ato econômico: *a*) o apetecer e o recusar; *b*) uma relação de energia entre o objeto e o sujeito psicofísico; c) o sentido de conservação da vida e a realização de *fins* reais na natureza física. Na atitude do homem econômico predomina, assim, o interêsse material, apetente, do "eu". Enfim, uma referência utilitária do objeto ao sujeito.

A ATITUDE DO RELIGIOSO

No homem religioso, a cadeia de montanhas suscitará impressão bem diversa. Ao sentimento estético, ou às outras atitudes que possa ter, mesclar-se-á poderosamente uma emoção que é algo de temor e de retraimento. Pensará que aquelas montanhas ali se acham há milênios e que ali permanecerão por milhares e milhares de anos. Êle perecerá; elas sobreviverão. Imagina como os matizes estivais daquele quadro se alternarão, por tempo indefinido, com o níveo manto hibernal. Vivências anteriores lhe vêm à sensibilidade, relativas a épocas inteiras de sua vida. O homem religioso experimenta uma vivência total, de complexa contextura, com seu duro realismo e seu fundo simbolismo; uma vivência embebida do sentimento de defesa espiritual de sua alma, contra a asfixia que lhe traz o objeto contemplado, na sua quietude, na sua eternidade e na sua heterogeneidade. Ao mesmo tempo, essa vivência se penetrará de um sentimento de afinidade entre o

indivíduo e o objeto, no que concerne à significação vital.

Tudo isso é religioso. No ato religioso, verifica-se, pois, o dirigir-se à substância puramente espiritual do "eu"; a apreensão da vivência singular, em conexão com o viver total; a percepção do valor singular segundo seu nível e significação no conjunto da vida valorativa individual.

A SEGUNDA VIVÊNCIA

"Sabemos que o comportamento estético é desinteressado," diz SPRANGER. E' uma pura contemplação psíquica, um emigrar e transmigrar da alma, na multiplicidade dos objetos dados ou sonhados.

O contacto real com o mundo é sempre apaixonado; nêle se desencadeia a luta pela existência, tanto a material como a espiritual. Existe, porém, uma segunda vivência em que a dor chega a ser tão agradável como o júbilo, e o sofrimento, tão venturoso como a alegria. Esta segunda vivência é um abarcar com a fantasia, isto é, com as energias totais, informadoras e transformadoras do espírito.

Todos nós conhecemos essa verdadeira transfiguração, que as representações do nosso passado suscitam e que eleva nossos sofrimentos de outras épocas a um claro nível de deleitosa contemplação. Sabemos que existem pessoas que contìnuamente estão envôltas em tal véu de fantasia através do qual se contemplam a si mesmas e observam as vivências quotidianas".

Se bem que tôdas as formas de vida fundamentem uma individualidade — o que se designa especialmente como individualidade, como peculiaridade interessante, plena de forma, é fenômeno estético. A êste sempre se vincula uma espécie particular de "gôzo de si mesmo". Relaciona-se isto com o fato de que tais naturezas vivem a existência, porém vivem-na mais de segunda mão. Não entram em contacto direto com a realidade, que desperta o apetite e provoca a ação. Consideram o jôgo de imagens da vida — não, por certo, à maneira de um teórico, refletindo — e sim introjetando-se nêle, gozando-o contemplativamente.

"Se, em um dêsses gozos embebidos na fantasia, a coisa não passar duma vivência isolada, teremos apenas um estado de ânimo poético, uma veleidade estética. Se, porém, em cada fragmento de vida, a alma se projeta integralmente, como uma fôrça que dá forma, colorido, emoção e ritmo, teremos diante de nós o tipo do "homem estético". Podemos definir resumidamente a sua essência, dizendo que êle transforma suas impressões em expressões. Não podemos ir além na tentativa de devassar o mistério das potências psíquicas".

Guardemos a advertência de SPRANGER: "Não se pode ir além, na tentativa de devassar o mistério das potências psíquicas".

Há de concluir-se que o artista cria, o romancista escreve, o poeta faz versos porque são capazes de estabelecer, entre os diferentes elementos de sua experiência, correlações e conexões que os outros homens não captam. A questão nisto se circunscreve: o artista é capaz de

exprimir a beleza. Vive no mesmo mundo que o homem comum; respira o mesmo ar; contempla o mesmo espetáculo: todavia — e aí está a diferença entre êle e o homem comum — é apto a transformar em obra de arte as suas sensações (I.A. RICHARDS).

OS CAMINHOS ARISTOTÉLICOS

A idéia de *dom*, que, de uma ou de outra forma, repontara, aqui e ali, no curso destas notas, voltou a obsidiar-nos.

Uma idéia tão simples! E havíamo-nos embrenhado em tantas teorias abstrusas... Na longa jornada, poucas vêzes se nos depararam, pelo caminho, o bom senso e a humildade. Sobretudo o bom senso. Veio-nos à mente uma queixa de PAUL VALÉRY: sufocante metafísica perturba a língua do país das artes e existe uma infinidade de palavras que parecem ter a incumbência de transmitir o "vago", de idade a idade...

Dom, vocação... não é outro o pensamento de ANDRÉ MALRAUX, que, a certa altura de "Voix du Silence", exclama: "A relação do artista com a arte pertence ao domínio da vocação. E uma vocação religiosa não se sente como resultado de uma *escolha*, e sim como *resposta* ao apêlo de Deus".

Depois de tanto vaguear, à cata do esquivo móvel da criação estética, pressentíamos a proximidade dos velhos caminhos aristotélicos, que antes havíamos perlustrado.

"O que faz com que o artista veja o belo — diz o Estagirista — é um dom excepcional. A poesia é a

transmissão do belo pela palavra. E o belo é um aspecto do Ente, uma riqueza do Ente. Riqueza que exerce sôbre nós irresistível atração".

Êsse aspecto do Ente, que cabe ao artista transmitir aos demais homens, como o definiriam os modernos? E' bem provável que PIERRE REVERDY não tenha querido exprimir idéia distinta daquela que formulou o filósofo com sóbria dignidade. Ao se referir aos poetas, diznos: "Sua maior faculdade consiste em discernir, nas coisas, relações justas, porém não evidentes, que numa aproximação violenta, serão suscetíveis de produzir, por um acôrdo imprevisto, uma emoção que o espetáculo das próprias coisas seria incapaz de proporcionar-nos. E é por esta revelação de um liame secreto entre as coisas, de que verificamos só possuir até então um conhecimento imperfeito, que se obtém a emoção especìficamente poética.

"Emoção tanto mais intensa, profunda e duradoura, quanto não abala sòmente a sensibilidade, senão que requer também, em medida pelo menos igual, a conivência do espírito.

"O que, embora se opondo diametralmente à concepção de "poesia" como vago estado de alma sentimental, não quer entretanto dizer que os sentimentos nada tenham a ver com a poesia, e sim que o papel do poeta não consiste absolutamente em explorar os sentimentos que todo mundo experimenta ao vivo, mas antes em trazer e em suscitar outros novos — e enriquecer assim o campo da sensibilidade e da consciência humanas, em uma constante renovação dos aspectos da realidade."

A invocação de ARISTÓTELES é tanto mais pertinente, aqui, quanto o escritor francês mostra preocupar-se, também, com outro problema que não foi omitido pelo autor da "Poética"; sem desprezar a emoção, antes considerando-a indispensável, o filósofo não admitia que ela constituísse a finalidade da arte. Se a faculdade mais nobre do homem é a inteligência — pois esta o distingue dos outros animais — a arte, manifestação peculiar ao homem, só pode existir, dirigindo-se à inteligência e dela partindo. Como, porém, o homem também é dotado de sensibilidade, o papel da arte será equilibrar esta sensibilidade, fazendo-se instrumento da inteligência na transmissão do belo (FREI S. HASSELMANN: "A poética de Aristóteles no problema da emoção artística").

ONDE SURGE PIRANDELLO

Nem se pode explicar o artista, nem surpreender os processos íntimos da criação estética. Eis o que, de passagem, nos diz PIRANDELLO, perguntando:

"Que autor poderá dizer *como* e *porque* um personagem nasceu em sua fantasia? O mistério da criação artística é idêntico ao do nascimento natural. Ao amar, pode a mulher sentir desejo de ser mãe; mas êsse desejo, ainda que veementíssimo, não basta para fecundá-la. Um belo dia, ela se sentirá mãe, sem ter sido advertida de quando começou isso. Assim o artista, em seu viver, acolhe a todo instante germes de vida, mas nunca poderá dizer como e porque, em certo momento, um dêsses germes penetrou em sua fantasia para se converter em

criatura viva, num plano de vida superior ao da versátil existência quotidiana."

COMO CERTO PERSONAGEM DE SHAKESPEARE...

Nessa altura de sua peregrinação em busca das fontes remotas da atividade estética, já o temerário professor se sentia vencido pela fadiga. Lera talvez demasiado, e contudo muito havia ainda por esgravatar nos intermináveis livros dos doutores.

As ingênuas ambições que trouxera ao iniciar a marcha iam minguando, à medida que avançava no caminho. A desconfiança lhe invadia o espírito saturado: talvez a verdade estivesse ali ao pé dêle, singelamente, fora dos livros, longe das imponentes construções doutrinárias. Quem sabe não vestia roupas desataviadas como uma rapariga do povo, e era ao mesmo tempo extraordinàriamente simples e complicada, como tudo na Criação?

"Afinal — pensou — caminhei muito e não progredi sequer um milímetro. Eis o que se chama Filosofia: um longo giro que freqüentemente nos devolve ao ponto de partida. Por que o artista cria? Ora esta, porque o criar é próprio de sua natureza e assim quis, decerto, aquêle Demiurgo dos gnósticos, que, não podendo conceder aos homens a alma racional, lhes conferiu a sensitiva..."

Jamais perguntem a um romancista porque escreve romances. Melhor é pedir, como certo personagem de SHAKESPEARE, que sejam os mesmos bem encadernados e nos falem de amor...